BONIFAZIO DEI PITATI

(BONIFAZIO VERONESE)

VON

DOROTHEE WESTPHAL

BONIFAZIO VERONESE

BONIFAZIO VERONESE

(BONIFAZIO DEI PITATI)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN

VON

DOROTHEE WESTPHAL

AUS POTSDAM

Tag der Promotion: 6. Oktober 1931

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juni 1929

Referenten:

GEH. RAT PROF. DR. ADOLPH GOLDSCHMIDT

PROF. DR. FERDINAND NOACK

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Teil der ganzen Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit erscheint zugleich als Buch bei F. BRUCKMANN AG. IN MÜNCHEN

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

LEBENSLAUF

Die Verfasserin dieser Arbeit wurde am 27. März 1902 zu Landsberg (Warthe) geboren. Sie bestand die Reifeprüfung am Realgymnasium zu Potsdam am 14. März 1922, welche durch Ablegung des Graecums am 6. November 1928 ergänzt wurde, und widmete sich auf den Universitäten München, Wien und Berlin dem Studium der Kunstgeschichte und Archäologie als Hauptfächern, der Geschichte und Philosophie als Nebenfächern. Ihr Studium wurde zum Teil von längeren Reisen im In- und Auslande unterbrochen. In ihren Studien ist sie unter anderem hauptsächlich von den Herren Geheimrat Adolph Goldschmidt, Prof. Ferdinand Noack, Geheimrat Heinrich Wölfflin und Hofrat Julius von Schlosser gefördert worden.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547615_0014

DR. JAMES SIMON

ZUGEEIGNET

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Einleitung 9

Teil I: Die echten Bilder . . . . . 13—77

Die Frühwerke (bis 1535) . . . . . 15—37

Das Bild für die Schneider 15

Das Salomonsurteil 18

Der thronende Christus 21

Das Bild aus der Servitenkirche 23

Die Londoner Conversazione 25

Die Heilige Familie aus Boston 27

Die Heilige Familie der Eremitage 28

Das Ambrosianabild 28

Die Stockholmer Madonna 31

Das Louvrebild 33

Die Salome aus Wien 36

Die Werke der mittleren Periode (bis 1540) . . . . . 38—55

Die Anbetung der Könige von 1536 38

Die Pitti-Conversazione 40

Die Heiligengestalten des Monte di Sussidio 41

Das Emmausbild 44

Der reiche Prasser 46

Das Frauenbild aus Boston 51

Die Serie der Berliner Möbelbilder 52

Der Raub der Europa 54

Der Jäger 54

Die Spätwerke (nach 1540) . . . . . 56—77

Die Verkündigung 56

Der Kindermord 59

Die Bekehrung des Paulus 62

Die Mosesfindung der Brera 63

Der Frauenkopf im Haag 66

Der Arztbesuch 67

Die Mosesfindung des Pitti 69

Die Bridgewater-Madonna 71

Die späte Anbetung der Könige 72

Die Heilige Familie in Glasgow 74

Das Giovanellibild 76

Teil II: Fälschlich Bonifazio zugeschriebene Werke und verschollene Bilder . . . . . 81—135
Einführung 81
Die Bilder in Amerika 83
Belgien 85
Dänemark 85
Deutschland 86
Frankreich 90
Großbritannien und Irland 92
Britisch-Indien 98
Italien (außer Venedig) 99
Venedig 111
Österreich 128
Rußland 129
Schweden 129
der Schweiz 129
Spanien 130
Ungarn 130
Zeichnungen 132
Verschollene Bilder 134
Schluß 136
Anmerkungen 141
Literaturverzeichnis 160
Verzeichnis der Abkürzungen 162
Register 163
Tafeln

EINLEITUNG

Vielen Besuchern der Venezianischen Akademie fällt das farbenprächtige Bild des „reichen Prassers" von Bonifazio (Abb. 18) in die Augen und haftet ihnen im Gedächtnis, ohne daß sie sich über die Persönlichkeit des Künstlers Rechenschaft zu geben, noch ähnlich bedeutender Schöpfungen zu erinnern vermögen. Man hat im Laufe der Zeiten dem wackeren Bonifazio die Anerkennung nie versagt; doch lenkte sein großer Zeitgenosse Tizian die Aufmerksamkeit so stark auf sich, daß man zunächst nicht daran gedacht hat, sich näher mit ihm zu befassen und auch ihm einen Platz in der großen Entwicklung der venezianischen Malerei anzuweisen. Er sank im allgemeinen Bewußtsein zu einem Maler zweiten Ranges herab, dem im Kunsthandel viel herrenloses Schulgut zugeschrieben wurde. Dies verdunkelte seine Persönlichkeit und ließ sie so vielgestaltig erscheinen, daß schließlich Bernasconi[1] (auf einer falschen archivalischen Notiz fußend und irregeführt durch die verschiedenen Beinamen „Veronese" und „Veneziano"), die These aufstellte, es habe drei verschiedene Maler des Namens Bonifazio gegeben, alle drei im 16. Jahrhundert ziemlich gleichzeitig tätig. Darauf unternahm es Morelli[2], die zahlreichen Bilder nach stilistischen Gesichtspunkten unter diese drei zu verteilen, wobei er die Bilder je nach der Qualität Bonifazio I, Bonifazio II oder Bonifazio III zuwies. Erst Gustav Ludwig[3] konnte auf Grund des von ihm bearbeiteten archivalischen Materials einwandfrei beweisen, daß es nur einen Maler Bonifazio dei Pitati mit dem Zunamen „Veronese" oder „Veneziano" gegeben hat, der im Jahre 1487 in Verona als Sohn eines „Armiger" (Berufssoldaten) geboren, mit seinen Eltern wahrscheinlich schon 1505 nach Venedig gekommen ist, wo er bis zu seinem Tode 1553 blieb. Ohne sich eingehender mit der Stilkritik zu befassen suchte Ludwig die von Bonifazio geleitete Dekoration des Palazzo Camerlenghi (des einstigen Sitzes der Steuer- und Finanzbehörden), die inzwischen in alle Welt zerstreut worden war, zu rekonstruieren. Er bestimmte die auf vielen Bildern vorhandenen Wappen, (denen zum Teil auch die Initialen des Stifters beigegeben waren) und verglich die auf einigen angegebenen Jahreszahlen mit den Magistratslisten. Auf diese Weise fand er, daß die Beamten des Magistrats am Rialto bei ihrem Amtsaustritt Bilder mit ihren Schutzpatronen zu stiften pflegten. Es schlossen sich immer mehrere zusammen, und so sieht man auf den einzelnen Stücken häufig zwei oder drei Heiligengestalten dargestellt. Einige Beamte stifteten jedoch gemeinsam Gemälde mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Auf Bonifazios künstlerische Entwicklung näher einzugehen

lag nicht in Ludwigs Absicht. Er gibt nur einige Fingerzeige, auch in bezug auf die Werkstatt, seine Beziehungen zu den Hauptschülern, sein persönliches Leben.

Im Urteil der alten Kunstschriftsteller[4] hat Bonifazio immer als guter Künstler gegolten, der sich den berühmtesten seiner Zeitgenossen würdig anreihen ließ. Man rühmte ihn als Koloristen, nannte ihn im Zusammenhang mit Tizian und Palma. Boschini[5] behauptete sogar, seine Werke würden mit denen des Tizian zuweilen verwechselt. Die Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts[6] schlossen sich dem Urteil der älteren, auf die sie sich zu berufen pflegten, an, und erst Crowe und Cavalcasselle[7] sprachen Bonifazios Bildern den höheren künstlerischen Wert ab. Sie nannten ihn einen leichthändigen Maler zweiten Ranges und schoben es auf sein schlechtes Beispiel, daß der jüngere Nachwuchs der Künstler, wie Schiavone, Bordone und Tintoretto „den Markt mit leichter skizzenhafter Ware zu überschwemmen begannen, wodurch sie die venezianische Kunst schwer schädigten". Gegen sie wandte sich ein eifriger Lokalpatriot, Luigi Sernagiotto, in einer wenig bekannten Rede, die er an der Akademie der schönen Künste zu Venedig am 29. Juli 1883 den jungen Kunstbeflissenen hielt: „sopra il celebre pittore Bonifazio Veneziano"[8]. Sie bildet ein Unikum in der Bonifazio-Literatur, da sie vor Ludwigs Aufsatz die erste umfangreichere Würdigung des Meisters enthält, zwar durchsetzt mit Irrtümern und legendarischen Erzählungen, aber doch interessant als Versuch, den Maler ins richtige Licht zu setzen, ihm speziell für Venedig seinen Platz zu sichern und die Qualität seiner Werke hervorzuheben, an denen sich die venezianische Jugend begeistern und inspirieren solle.

In neuerer Zeit wies dann van der Bercken[9] als erster zusammen mit A. L. Mayer in seinen Büchern aus dem Gebiet der venezianischen Malerei auf die historische Bedeutung des noch immer unbekannten Bonifazio hin[10].

Über des Künstlers persönliches Leben vermögen uns die verschiedenen Schriftsteller aber nichts zu melden, und auch Ludwig[11] konnte mit Hilfe des archivalischen Materials nur feststellen, daß der Meister mit Marietta, der Tochter des Korbmachers Zuan di Marco Brunello verheiratet war, die ihn überlebte, daß die Ehe kinderlos blieb, daß Bonifazio in der Pfarrei S. Marcuola wohnte und in der Gruft seines Vaters in S. Alvise im Jahre 1553 begraben wurde, wo sein Grab heute nicht mehr zu finden ist. Drei Testamente sind noch vorhanden: vom 6. Juni 1547, vom 15. Juni 1553 und vom 26. Juli 1553.

Ich unternehme es nun im folgenden, gestützt auf Ludwigs vorzügliche Vorarbeiten, auf dem von Bercken gewiesenen Wege fortzuschreiten, und zwar sehe ich meine Hauptaufgabe darin, Bonifazios künstlerischer Entwicklung an Hand ihm sicher zuzuweisender Werke nachzugehen und ihn so in den größeren Zusammenhang der venezianischen Malerei einzureihen. Die von Bonifazio abhängigen Schüler und Gehilfen können im Rahmen dieser Arbeit nur in großen Zügen berücksichtigt werden.

Für Förderung dieser Arbeit bin ich den Herren Geheimrat Adolph Goldschmidt (Berlin) und Professor Theodor Hetzer (Leipzig) sehr zu Dank verpflichtet. Mein Dank gilt außerdem vor allem Fräulein Dr. Annemarie Spahn (Berlin), deren gleichgerichtete Interessen mir in freundschaftlichem Austausch reichste Anregung boten. Die auf Palma Vecchio bezüglichen Bemerkungen habe ich zum größten Teil ihr zu verdanken. All den anderen, (die ich nicht einzeln aufzählen kann), die mir sonst während meiner Studien mit Rat und Tat beistanden, besonders auch der Direktion der venezianischen Museen, spreche ich noch einmal meinen herzlichsten Dank aus.

I. TEIL

DIE ECHTEN BILDER

DIE FRÜHWERKE

Das einzig signierte Bild, das heute noch von Bonifazio existiert, ist das für die Schule der Schneider bestimmte Gemälde (Abb. 1), das sich noch jetzt in Venedig, im Palazzo Reale, befindet[12]. (Die Signatur auf der zweiten Stufe, rechts über der Krone der Barbara.) Es stellt die Madonna zwischen dem heiligen Homobono, (dem Schutzpatron der Innung)[13], dem Johannesknaben und der heiligen Barbara dar und trägt die Datierung vom 9. November 1533. Von jeher wurde es, besonders auch wegen seines glänzenden Erhaltungszustandes, hoch geschätzt[14].

Das stille Beieinander heiliger Gestalten im Andachtsbild, die Santa Conversazione, hatte in Venedig ihre Ausprägung besonders unter Giovanni Bellini erhalten. Bellini starb 1516, aber noch lange wirkten seine Kompositionen auf die Künstler der jüngeren Generation, die sich im Motivischen und im Aufbau an ihn anlehnten, selbst dann noch, als Tizian in der Madonna Pesaro ein neues Ideal an die Stelle des alten gesetzt hatte. Auch Palma Vecchio zeigte sich in einem Spätwerk wie dem Altarbild in Vicenza (etwa 1524)[15], noch von Bellinis Zaccaria-Altar angeregt[16]. Palmas Vorbild hat sodann auf Bonifazio weiter gewirkt. Denn nicht nur seine Typen sind palmesk, sondern die Figur der Barbara ist fast vollständig aus Palmas Vicenza-Bild übernommen. Ebenso sind sich beide Bilder auch im Stimmungsgehalt ähnlich. Aber Bonifazios Bild ist bereits das Kind einer anderen Zeit und atmet einen neuen Geist! Schon das von dem jüngeren Künstler gewählte Breitformat hat den Bildcharakter verändert. Bonifazio setzt die Madonna tiefer als Palma, so daß die Köpfe der drei Hauptfiguren ziemlich in gleicher Höhe liegen. Das Bildzentrum wird dadurch weniger als im Bilde von Vicenza betont, ebenso wird durch die Orientierung der beiden stehenden Heiligen nach derselben Seite die Beziehung zur Mittelachse gelockert.

Am meisten aber ist es Bonifazio darum zu tun, die Figuren ornamental in die Fläche zu ordnen und sie untereinander zu binden. Äußerlich faßt er sie deshalb durch die Nischenarchitektur (in Palmas Porträts der Sammlung Querini-Stampalia in Venedig vorgebildet)[17], die ihnen als feste Folie dient, zusammen. Damit verhindert er, daß das Auge wie auf Palmas Vicenza-Altar in den Raum zu schweifen vermag. Die beiden Säulen und die Mauerkanten bilden dabei die festen senkrechten Stützen, deren Richtung von den Gestalten aufgenommen wird. (Bein des kleinen Johannes, linke Hand und rechtes Bein des Almosenspenders, der starr erhobene Arm des Bettlers,

der über die linke Schulter der Barbara fallende Mantelsaum.) Diesem Zug von oben nach unten wirkt der stärkere von links nach rechts entgegen. Eine Kurve beginnt im nackten linken Bein des Bettlers, steigt über seine rechte Hand in die des Homobono auf und läßt sich aufwärts verfolgen über den rechten Arm der Madonna, den höchsten Punkt im Kind erreichend. Über sein das Kopftuch fassendes Händchen fällt sie zum Arm des kleinen Johannes herab, um über den oberen Mantelsaum der Barbara durch ihre Hand ohne Abschluß über den Bildrand hinauszugleiten. Jetzt verstehen wir, warum Bonifazio die Gestalt der Barbara dem Vorbild der heiligen Lucia in Vicenza entgegen dahin abänderte, daß er ihre linke Hand hob und den Mantel nicht in steilen Falten darüber herunterfallen, sondern vom Bildrand überschneiden ließ. Mantel und Hand sollen in den großen Linienzug einbezogen und vor allem der feste Bildabschluß vermieden werden.

Diese Art der Komposition ist bezeichnend für Bonifazio, der sich hierin an die unter seinen Vorläufern besonders von Carpaccio gepflegte altvenezianische Tradition anschließt. Charakteristisch für diese Art des auch sonst in Oberitalien beliebten Bildaufbaus ist es, daß das Bild nicht in sich geschlossen ist, sondern die Kurven sich wie bei einem Ornament über die seitlichen Bildränder fortsetzen lassen[18]. Das häufig gewählte Breitformat unterstützt den friesartigen Aufbau der Gemälde. Die Ursprünge dieser Kompositionsweise liegen in der byzantinischen Kunst[19].

Nebenfiguren und Einzelheiten ordnen sich den Hauptprinzipien, Verankerung einer unregelmäßig verlaufenden Kurve durch die teilenden Senkrechten, unter. So ist der Johannesknabe jämmerlich eng zwischen Madonna und Barbara, deren rechte Hand ihm den Kopf einzudrücken droht, gezwängt. Wir sehen hier, daß das ornamentale Gefühl bei Bonifazio soweit gehen kann, daß er gezwungene Bildungen zustandebringt. Auch der Bettler wird reliefartig in die Ecke gepreßt, seine herabhängende, gichtgekrümmte Linke wiederholt die Linie des Knies. Beim Anblick derartig eingezwängter Figuren könnte man bei Bonifazio geradezu von einem horror vacui sprechen. Allen typisch venezianischen Malern ist die gleichmäßige Füllung der Bildebene oberstes Gesetz; doch haben sie ihren Figuren nie solch augenfälligen Zwang angetan. Diese oft wunderliche Art der ornamentalen Raumfüllung ist für Bonifazio immer charakteristisch und wird bereits zur Manier. Im Gegensatz zur freien Entfaltung der Figuren im Raum bei Palma deutet auch die enge Füllung des Bildraums und das Breitformat mit der niedrig überschnittenen Nische auf manieristische Tendenzen. Bonifazio bahnt hier Wege an, die später von Tintoretto und seiner Schule beschritten werden.

Besonders ansprechend ist die große Ausgewogenheit der Komposition, in welcher die Symmetrie das Feierliche des Andachtsbildes erhöht. Dem Bettler auf der einen Seite sind der kleine Johannes und der Turm auf der anderen Seite zugeordnet. Bei

beiden stehenden Heiligen dient das innere Bein als Spielbein, während Palma noch den Kontrast in den Beinstellungen gesucht hat. Der Schere, dem Wahrzeichen der Schneider, die zwischen den Fuß des Heiligen und das Cartellino eingefügt ist, entspricht am Boden der rechten Bildhälfte die Märtyrerkrone, auf deren Zacken die Heilige den Fuß in beängstigender Weise aufgesetzt hat. Neben der streng symmetrischen Anordnung wird auch vom Kontrast Gebrauch gemacht, in der Art, wie die Mäntel der Heiligen gegensätzlich umgelegt sind[20].

Die Abhängigkeit von Palma ist ferner in den Typen offenbar, die Bonifazio z. T. bis in die Spätwerke beibehält. Er pflegt oft Anregungen von anderer Seite zu verwenden, ohne jedoch zum Kopisten zu werden. Die etwas ältlichen Kinder mit den verschwollenen Gesichtern finden sich bei ihm häufig. Es fehlt ihnen das Bewegliche und Kindliche der Palmaknaben, das Dralle und Naturwahre der Tiziankinder[21]. Der Gedanke, den Jesusknaben das Kopftuch der Mutter fassen zu lassen, dürfte von Tizian herkommen (Pesaromadonna). Doch bildet Bonifazio dies zum hübschen Genremotiv um, indem er das Kind vorsichtig, als ob es laufen lernte, vom Schoß der Mutter herabsteigen läßt, wobei es sich an ihrem Kopftuch festhält[22]. — Die Madonna selbst hat nicht das lieblich Mädchenhafte der palmesken Gottesmütter oder das kräftig Frauliche der Tizianmadonnen. Ihr ovales Gesicht wirkt eher herb und unbelebt. Denn es liegt Bonifazio nichts daran, stark individuell im Ausdruck zu erscheinen. Gleichmäßig verteilte Stimmung, Gleichwertigkeit der einzelnen Bildteile soll in seinen Gemälden herrschen, die beinahe einem ornamentgeschmückten Dekorationsstücke vergleichbar sind. Darin liegt der Schlüssel zum Verständnis dieser Werke, zu denen sich in der venezianischen Malerei vielerlei Analogien finden.

Herrlich ist die tiefe Farbstimmung des Bildes. Vorherrschend sind die roten Töne (links in Homobonos Mantel purpurglühend, stumpfer in seinen Strümpfen, in der Mitte und an der Seite im Madonnenkleid und im Mantel der Barbara tiefkarminfarben), die allerdings noch unausgeglichen gegeneinander abstechen. Jedem Rot ist ein gedämpfterer Ton untergeordnet: kräftiges Grau in Homobonos Kleid, tiefes Dunkelblau im Madonnenmantel, gelbliches Grün im Kleid der Heiligen rechts. Dazwischen belebend und aufhellend das Weiß und das scharf beleuchtete Inkarnat. Ein silbergrauer Gesamtton, ähnlich wie in Palmas Bild in Vicenza, bindet, von der Architektur ausgehend, die bunten Töne. Das zarte Blaugrau der Landschaft und des Himmels halten den hellgrauen Treppenstufen im Vordergrund das Gleichgewicht, so daß der Kontrast der bunten Töne gegen das Grau nicht übermäßig stark erscheint[23]. Die Einstellung lebhafter Farben in eine durch ihr Grau beschwichtigende Architektur findet sich später wieder im „reichen Prasser“ (Abb. 18), jedoch in koloristisch fortgeschrittenerer Weise. Außerdem soll hier das hellere Grau auf das dunklere im Kleid des Heiligen vorbereiten.

Ein ähnliches Karmin wie im Mantel der Barbara zeigt gleichfalls das Kleid der Lucia in Palmas Bild in Vicenza. Dort ist ihm aber die kontrastierende graue Rüstung des heiligen Georg gegenübergestellt, während Bonifazio, auch koloristisch sein Vorbild korrigierend, zum Ausgleich noch einmal ein Rot auf der linken Bildseite bringt. Die Breitflächigkeit der Farben ist es vor allem, die das Auge immer wieder entzückt und dem Ganzen Harmonie und Ruhe verleiht. Das Grün ist mit hellem gelblichem Licht wie bei Giorgione und in Palmas giorgionesken Bildern durchsetzt[24]. Immer enthält Bonifazios Grün diesen Gelbzusatz; in seinen späteren Werken gewinnt es ein mehr olivfarbenes Aussehen. Koloristische Feinheiten (z. B. wiederholt der orangefarbene Apfel das ähnlich getönte Hemd des Bettlers; das Cartellino und der helle Fuß der Maria darüber weisen auf die oberen Helligkeiten), tragen nicht zuletzt zu dem einzigartig freudig-leuchtenden Eindruck des Bildes bei, das man als einen Höhe- und Wendepunkt in Bonifazios palmeskem Farbstil bezeichnen könnte. Von ihm beginnt der Meister sich im Laufe der dreißiger Jahre mehr und mehr zu entfernen. Das kalte und übermäßig hell auf den Gestalten liegende Licht hat er hier wohl noch von Giorgione; später strebt er mehr eine diffuse, die Leinwand gleichmäßig beherrschende Lichtwirkung an[25].

Aus dem Jahre 1533 ist noch ein datiertes Gemälde Bonifazios erhalten: das Salomonsurteil (Abb. 13), eines der Dekorationsstücke aus dem Palazzo Camerlenghi. Die Mehrzahl der Räume dieses Gebäudes war mit Gewölben gedeckt, so daß die Wände durch Einschnitt der Stichkappen in bogig abgeschlossene Teile zerfielen. Da der Künstler die Gemälde den so entstandenen Nischen einzupassen pflegte, ist dieses Bild einst in zwei Lünetten komponiert gewesen und erst später umgeformt worden[26].

Das Thema war in der venezianischen Kunst nicht ungewöhnlich. Abgesehen von jener alten Skulptur am Kapitell des Dogenpalastes[27] war es auch im Kreise des Mantegna[28], von Giorgione[29] und von Tizian[30] im Bilde dargestellt worden. Bonifazio gibt im Gegensatz zu Giorgione den König Salomo, umgeben von seinem Hofstaat, nicht in der Mitte, sondern auf der rechten Seite des Bildes auf erhöhtem Throne. Die Szene spielt in einer Art Loggia, die einen freien Blick in die Landschaft gewährt. In der Linken hält Salomo das Zepter, mit der Rechten weist er urteilsprechend auf die vor den Thronstufen kniende, schmerzergriffene Frau. Hinter ihr hat sich die lautlamentierende Gegnerin mit anklagender Gebärde auf ein Knie niedergelassen. Das tote Kind liegt auf einer stufenartigen Erhöhung im Vordergrund, das lebende hat der hinter den Frauen erscheinende Henker gepackt und hält es frei in der Luft, in der rechten Hand das blanke Schwert. Hinter ihm eine Reihe Zuschauer, Männer und Frauen, alle bewegt, sich abwendend oder die Augen bedeckend bei dem gräßlichen Schauspiel. Allzu temperamentvoll ist der Vorgang nicht geschildert. In dem Salo-

monsurteil von Kingston Lacy herrscht eine andere Leidenschaftlichkeit, die sich schon in der ganzen Art der hauptsächlich auf die beiden streitenden Frauen aufgebauten Komposition offenbart. Bonifazio dagegen ist auch in der psychologischen Schilderung ein echter Venezianer, dem das ruhige Sein über den heftigen Affekt geht, und dem jede Darstellung von Leidenschaft zuwider ist. Er liebt jene gleichmäßig schwebende Stimmung, die den venezianischen Andachtsbildern ihren besonderen Reiz verleiht, dem Historienbild dagegen nicht immer zuträglich ist.

In der Anordnung der Hauptfiguren auf einer Seite des Bildes folgt Bonifazio einer bereits in Venedig bestehenden, besonders durch Carpaccios Bilder befestigten Tradition[31].

Für das Andachtsbild hatte Tizian in der Pesaromadonna dieser Kompositionsweise die Formulierung gegeben. Das Salomonsurteil erinnert im Aufbau ein wenig an diese damals ungeheures Aufsehen erregende Madonna in den Frari, nicht nur in den Personen zu Seite des Thrones, sondern auch in den zur Betonung der Hauptfiguren dienenden Säulen. Sie heben in Verbindung mit der übrigen Architektur Richter und Angeklagte hervor. Auch Salomos weisender Arm, die eindringlichste Gebärde im ganzen Bild, lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Gruppe.

Die Szene ist ganz flächig gegeben, die handelnden Figuren reliefmäßig im Profil. Die einzige Stelle aber, an der aus der Fläche herausgegangen wird, (die Stufe mit dem toten Kind), ist mit kurzer Distanz zu sehr in Aufsicht gezeichnet. Man erkennt deutlich eine die Köpfe der Hauptgestalten verbindende Wellenlinie, die von links her zum König aufsteigend sich in Harmonie mit dem rundbogigen Rahmen nach rechts über den Bildrand fortzusetzen scheint. Der ganzen Komposition liegt also eine ähnliche Linienrhythmik zugrunde wie der Schneidermadonna (Abb. 1). Durch die verschiedenen Vertikalen der Säulen, der Bäume, des Berges, des Henkers mit dem Kinde und der beiden vom Rücken gesehenen Gestalten an den Rändern wird die Wellenkomposition in den rechteckigen Rahmen eingespannt. Wiederum wird das Bestreben deutlich, über diesen hinauszuweisen. Die beiden Eckfiguren blicken aus dem Bilde heraus, und die Darstellung wird bezeichnenderweise rechts neben der hellbeleuchteten Säule fortgesetzt. Auch die Parallelität der Speere und des Zepters verstärken den friesartigen Eindruck. Nach Art eines Ornaments sind die Figuren in ihren Binnenformen mit einander verknüpft. Im Gürtel der Anklägerin wird die im Schwert des Henkers begonnene Linie aufgenommen, weiter steigt sie über die Arme der Frauen zu Salomos Arm. Ebenso bilden die Arme des Henkers, das Schwert in seiner Rechten und das Kind in seiner linken Hand, zusammen gesehen mit dem zurückgestreckten Arm der Anklägerin, ein ornamentales Liniengefüge für sich.

Auch im Figuralen lassen sich wie in der Komposition mancherlei Vorbilder nachweisen. Die Stellung des Königs mit aufgelehntem linkem Arm und vorgesetztem

linkem Bein, die sich bei Darstellung von Herrschern vielfach findet, geht wohl auf antike Vorbilder, z. B. Sarkophagreliefs, zurück und ist in der Renaissance allgemein beliebt[32]. Die beiden vom Rücken gesehenen Randfiguren erinnern dagegen an Raffael, dessen Kompositionen durch Stiche verbreitet waren[33]. Die Venezianer, besonders Bonifazio, waren nicht stark in der Erfindung figuraler Motive und interessierten sich mehr für ornamentale Bildfüllung und Probleme des Kolorits. So hat auch Tizian Raffael manche Anregung zu verdanken. Auffällig als Typ und ungewöhnlich in der venezianischen Malerei ist der drastische feiste Alte neben dem Thron im Vordergrund. Er geht wohl auf ähnliche Männer bei den Deutschen zurück. Am verwandtesten ist der im Vordergrund stehende Pharisäer in der Darstellung Christi aus Dürers großer Passion[34]. Ähnliche dürerische Motive werden uns noch vielfach bei Bonifazio begegnen. Hier sei auch auf die Stufe im Vordergrund hingewiesen, die sich als raumschaffender Faktor bei Dürer[35] und Lukas von Leyden oft findet, in der venezianischen Malerei bis dahin aber ungebräuchlich war.

Wie sich schon aus der Photographie, (welche die Hervorhebung Salomos und der beiden Frauen durch das Licht nicht ganz zum Ausdruck bringt), erkennen läßt, ist das Bild ungleichmäßig behandelt[36]. Erstaunlich plastisch ist die Gruppe der Krieger rechts im Vordergrunde, im Motiv, in Typen und Modellierung an Gestalten aus Raffaels Kreis erinnernd[37]. Die Hauptfiguren sind dagegen echte Bonifaziogestalten, ungeschickt gezeichnet, flächig-malerisch aufgefaßt; die Gruppen der Zuschauer jedoch flau, auch farbig völlig indifferent behandelt. Überhaupt werden der gesamte Hintergrund, Landschaft und Architektur wohl nur von Schülern ausgeführt sein, deren sich Bonifazio bei den umfassenden Dekorationen für den Palazzo Camerlenghi fraglos bedient, und denen er die Ausführung der Bilder zuweilen sogar vollständig überlassen hat.

Bercken weist auf den goldgelben Farbton, der von der Figur links am Rande ausgehend in den übrigen Lichtflächen wiederkehre und dem Ganzen jenen goldigen Gesamtton verleihe, der für Bonifazios Schöpfungen so charakteristisch sei[38]. Doch ist der Ton in diesem Bilde im Vergleich zu anderen kühler, mehr braun als gold, was mit der ungleichartigen Ausführung zusammenhängen mag. Im allgemeinen Farbeindruck herrschen allerdings die gelblichen und rötlichen Töne vor, von denen sich gedämpftes Graublau in der Jacke des Henkers, ein Grünblau in Salomos Kleid und ein kräftiges Grau im Gewand des korpulenten Alten (rechts) abheben. Im Gegensatz zu Tintoretto hat Bonifazio die neutralen Töne nie vermieden, sie finden sich noch in seinen späten Werken und haben als Überbleibsel aus der Farbenskala Palmas denselben Zweck wie das Blau, eine Ermüdung des Auges an den rötlichen und goldbraunen Tönen zu verhindern[39]. Die Ungleichmäßigkeit der malerischen Behandlung in diesem Bilde aber bringt es mit sich, daß wir hier neben den für die Jugendwerke bezeich-

nenden Farben[40] auch schon die für Bonifazios spätere Werke charakteristischen gebrochenen Töne bemerken, vor allem das köstliche Goldbraun, das in dieser Weise erst nach der Mitte der dreißiger Jahre auftaucht. Ich möchte darum annehmen, daß das Bild 1533 angelegt und begonnen, aber erst nach Mitte der dreißiger Jahre, z. T. mit Schülerhilfe vollendet wurde. Auf den Magistratsbildern gelten die Daten ja nicht der Entstehungszeit, sondern der Zeit des Amtsaustritts der sie bei diesem Anlaß stiftenden Magistratspersonen[41]. Neben dem Gesamtton, der durch das Licht und das gelbliche Inkarnat verbreitet wird, weisen auch die feinen farbigen Verbindungen (der blaue Gürtel der Anklägerin als Übergang vom Blau des Henkers zu dem des Salomokleides, das transparente Karmin in dem Kleid derselben Frau, intensiver wiederholt im Schultertuch des Alten, damit harmonierend Purpur im Vorhang und Teppich) auf einen reiferen Kolorismus, als er Bonifazios um 1533 entstandenen Werken eigen ist. Typisch für sein koloristisches Empfinden ist es, daß die einheitliche mosaikartige Farbwirkung nicht durch grell herausfallende Töne gestört wird, also etwa die Hauptpersonen leuchtend hervorgehoben werden. Es herrscht vielmehr eine vornehme Gedämpftheit der Farben, die durchflossen sind von goldig flimmerndem Licht. An den besten Stellen ist der Auftrag locker; die Substanz der Farbe und die Textur der Leinwand tragen dazu bei, der Oberfläche etwas Atmendes zu geben und ihre Realität zu betonen[42].

Bonifazios frühest datiertes Bild trägt die Jahreszahl 1530 und gehört ebenfalls zu den für den Palazzo Camerlenghi angefertigten Gemälden. Hier ist Christus auf dem Thron dargestellt. Vor ihm knien die drei Stifter in Gestalt ihrer Patrone, von den Heiligen Justina und Markus empfohlen[43] (Abb. 8).

Dieses Bild gehört seinen malerischen Qualitäten nach nicht zu den Meisterwerken, was auch daraus hervorgeht, daß es Bonifazio II zugeschrieben worden ist[44]. Die rechte Seite ist besser ausgeführt als die linke, was sich auch in der Reproduktion erkennen läßt, z. B. in der lebendigen Lichtbehandlung der Markustoga im Gegensatz zu dem flau gegebenen Mantel der Justina[45]. Nur den Engel zu Füßen Christi, der sehr viel besser gemalt ist als das übrige, scheint der Künstler selbständig ausgeführt zu haben[46].

Die Komposition jedoch dürfte von dem Meister selbst entworfen sein. Er hält sich dabei an das einfache, in venezianischen Donatorenbildern beliebte Schema und gibt die Hauptperson, Christus, in der Mitte feierlich repräsentierend wie in byzantinischen Mosaiken, auf erhöhtem Sitz thronend, den Fuß auf die Erdkugel gestützt, die Hand segnend erhoben. Symmetrisch aufgebaut an den Seiten sind Markus, der Stadtheilige, und Justina, die Patronin von Padua, beide mit ihren Attributen. Sie empfehlen die knienden Stifter im Gewande des heiligen Ludwig und Viktor auf der linken, des Dominikus auf der rechten Seite. Um das Gleichgewicht zu wahren, unter-

bricht der liebliche Engel auf den Stufen des Thrones den strengen Aufbau. Durch eine Schranke sind die Figuren von der Landschaft, Vordergrund vom Hintergrund getrennt; an den Seiten im Hintergrund gewahrt man jenseits der hier niedriger werdenden Brüstung je zwei Reihen heiliger Gestalten, flächig übereinander gesetzt.

Auch hier knüpft Bonifazio an Kompositionen an, wie sie in der venezianischen Malerei, vor allem im Kreise des Carpaccio bereits üblich waren[47]. Die in jenen frühen Bildern noch herrschende Isolierung der Figuren wurde überwunden und die Gestalten zu beiden Seiten des Thrones in zwei halbkreisförmigen Kurven untereinander gebunden. Beide Kurven begegnen sich in der Gestalt des thronenden Heilands. Auf diese Weise wird die Bildmitte ebenso wie in der Schneidermadonna (Abb. 1) in den Gesamtrhythmus der Linien mit einbezogen und das Zentrum selbst verhältnismäßig wenig betont. Wie im Salomonsurteil (Abb. 13) ist die gesamte Komposition flächig gegeben, und die Kurven lassen sich wiederum über den Rücken der an den Rändern stehenden Heiligen und der Tiere fortsetzen. Dies beweist die Wendung des Löwen aus dem Bilde und das Abschneiden der Tierkörper durch den Rahmen.

Trotz der geringeren malerischen Qualität des Bildes unterstützt die farbige Behandlung diese ornamentalen Bestrebungen. Keine Farbe ist durch starke Intensität vor den anderen hervorgehoben, und die Töne der Landschaft und des Himmels fügen sich so in den allgemeinen Akkord ein, daß eine teppichmäßige Wirkung zustandekommt. Ohne daß sich Beziehungen im einzelnen nachweisen lassen, wird man wie beim Aufbau angesichts einer derartigen farbigen Gesamthaltung ebenfalls an Carpaccios Bilder mit ihrem silbernen Schimmer und den sich an einander anpassenden Tönen erinnert. Das venezianische Farbprinzip, dessen höchste Wirkung im Ornamentalen liegt, demgemäß alle Töne nach bestimmten Gesichtspunkten untereinander gebunden und verteilt werden, ist gerade von diesen beiden Meistern in besonders hohem Grade erfaßt und gepflegt worden. Mit verschiedenen Mitteln im einzelnen gelangen sie zu ähnlichen Wirkungen im Ganzen und könnten Vorläufer der großen Koloristen der venezianischen Spätzeit genannt werden. Die Zeichnung in diesem Bilde ist im einzelnen lahm und ungelenk, doch liegt der Reiz des Gemäldes in dem durch das Kolorit vermittelten, höchst dekorativen Gesamteindruck. Den Bewegungen fehlt — bezeichnend für die venezianische Eigenart — die innere Glaubwürdigkeit, die Figuren scheinen zu posieren. Der Gesichtsausdruck ist matt und von einer gewissen Gleichförmigkeit. Bellinis Typen scheinen nicht ohne Einfluß auf Bonifazio geblieben zu sein. (Muraneser Votivbild und Taufe in Vicenza!) Charakteristisch für den Meister sind die kurzen, breiten Hände mit den leblosen, manieristisch gezeichneten Fingern.

Stilistisch können wir den thronenden Christus zwischen 1530 und 1533 ansetzen, da er schon eng mit dem 1533 datierten Salomonsurteil (Abb. 13) zusammengeht,

und die malerische Behandlung des Engels der des Schneiderbildes aus demselben Jahre (Abb. 1) verwandt ist.

Was sagen uns nun diese drei datierten Bilder über die Quellen von Bonifazios Kunst? Die alten Schriftsteller sind sich über des Künstlers Lehrer nicht einig. Boschini[48] nennt ihn den Schüler des Tizian, Ridolfi[49] den des Palma Vecchio, mit dessen Stil er tizianeske Eindrücke vermische. Später führt man auch Giorgione unter seinen Lehrern auf[50]. Es ist richtig, daß Bonifazio, wie wir im Bild für die Schneider sahen (Abb. 1), und wie es sich uns auch noch weiterhin bestätigen wird, sehr stark von der Kunst Palma Vecchios berührt worden ist. Daneben offenbaren aber seine Bilder ebenso bedeutsam die Einflüsse der alten stadtvenezianischen Maler wie z. B. den Bastianis und Carpaccios. Bei Palmas Tode (1528) zählt Bonifazio bereits 41 Jahre und scheint doch erst am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn zu stehen. So könnte er gut in jüngeren Jahren in anderen Ateliers als Gehilfe gearbeitet haben. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß er ein paar Jahre auf der Wanderschaft verbracht oder sich sonst autodidaktisch an den Bildern großer Zeitgenossen geschult hat[51]. Es scheint mir, seinen Frühwerken nach zu urteilen, nicht möglich, ihn, wozu man meist geneigt ist, einzig und allein als Palmaschüler zu betrachten. Dies bestätigen die sich widersprechenden Urteile der alten Schriftsteller.

Mit den drei besprochenen Werken: dem thronenden Christus von 1530, dem Salomonsurteil und der Conversazione für die Schneider von 1533 sind die inschriftlich datierten Bilder des Meisters erschöpft. (Abb. 8, 13, 1.) Zahlungsnotizen und die Daten des Amtsaustritts der Magistratsmitglieder, die Bilder stifteten, verhelfen uns noch dazu, auch einige andere Stücke annähernd zu datieren. Doch sind diese Bestimmungen so schwankend, die Bilder liegen zeitlich so weit auseinander, daß wir es, nach Herausarbeitung wesentlicher Züge an Hand der datierten Bilder, für das Verständnis für vorteilhafter halten, nicht beglaubigte, aber dem Meister stilkritisch zuzuweisende Werke aus seiner Jugendepoche, gleich hier anzuschließen.

Vasari erwähnt Bonifazio nur in der 2. Ausgabe seiner Viten[52] und beschreibt dort das Bild des Christus und Philippus in der Servitenkirche in Venedig, das uns in der dortigen Akademie erhalten ist[53]. (Abb. 9.) Christus und Philippus stehen hier auf einer Rampe im Vordergrund, in Farbe und Beleuchtung von den übrigen Jüngern unterschieden, die in dichtem Gedränge den Hintergrund füllen. Philippus, ins Profil gewandt, ist auf den Herrn zugeschritten. Die auf die Rampe geschriebenen Worte erläutern sein Anliegen: Domine ostende nobis patrem![54] Christus blickt wie verklärt gen Himmel, dem Beschauer voll zugewandt, beteuert er in Wort und Geste: Qui videt me, videt et patrem meum. Ego et pater unum sumus. Zu seinen Häupten liest man: „Signum Trinitatis" an Stelle der Darstellung der Dreieinigkeit.

Die bildliche Darstellung eines derart abstrakten Gegenstandes ist in der Malerei ungewöhnlich und steht m. W. in Venedig einzig da. Ob sie vielleicht auf eine byzantinische Quelle zurückgeht? Auch aus den Mosaiken von S. Marco könnte der Künstler die Idee der Beischriften übernommen haben, die in dem thronenden Christus ebenfalls eine Rolle spielen. (Abb. 8.)

Unter den bisher besprochenen Bildern steht der thronende Christus dem Servitenbild am nächsten. Auf beiden Gemälden ähneln sich die Heilandsgestalten mit dem lehrend erhobenen Arm. Doch fehlt in dem Servitenbild jede Andeutung von Raum. Wie in einem Mosaik füllen die Figuren die Tafel, wobei die beiden Hauptgestalten auf dem Rande des flächig wie ein Brett gegebenen Podestes mehr zu balancieren als zu stehen scheinen. Von den Jüngern im Hintergrund sind fast nur die Köpfe sichtbar, die allerhintersten sind überhaupt kaum mehr zu erkennen. Auch in diesem Bilde schließt sich Bonifazio an bereits bestehende venezianische Kompositionen an. Cimas ungläubiger Thomas (London, National Gallery) scheint ihm bekannt gewesen zu sein und mag ihm für die beiden Hauptfiguren als Muster gedient haben[55]. Für die gedrängte Anordnung der Jünger im Hintergrund fand er in Palmas Halbfigurenbild der Kananäerin ein Vorbild[56]. Verglichen mit Palmas Gemälde wirkt das Bild des Bonifazio wiederum manieriert. Die Proportionen werden in die Länge gezogen, die Figuren füllen die Tafel bis dicht an den oberen Rahmen, seitliche feste Abschlüsse fehlen.

Im Figurentypus, besonders bei Christus und Philippus, schließt sich Bonifazio aber weniger an Palmas etwas derbe Typen an, vielmehr erinnern sein zarter, durchgeistigter Christus und das scharfe Profil des Jüngers eher an die lionardesken Gestalten in Tizians Zinsgroschen. Vielleicht geht auch Christi linke Hand in ihrer für Bonifazio ungewöhnlichen Zartheit und Schlankheit auf Tizian zurück?

Das Kolorit dieses Bildes ist wie das der Schneidermadonna (Abb. 1) von eigener Schönheit. Die Farbe wirkt durchsichtig, porös, körnig, die Helligkeiten sind weich verschmolzen, so daß an den am stärksten beleuchteten Stellen die Farbe wie milchig erscheint. Auch ist jede Farbe je nach ihrer Beleuchtung verschieden getönt, dunkler in den Schatten, heller, gelblicher im Licht (besonders deutlich am roten Gewand des Christus zu beobachten). Eigenartig sind die metallisch und hart gegebenen Falten im goldgelben Mantel des Philippus, von besonderer Feinheit der Ausführung ist der darunter vorschauende Saum seines Hemdes[57]. Mit gleicher Sorgfalt sind auch die Verschiedenheiten im Inkarnat beobachtet, Hände und Füße ganz unterschiedlich behandelt.

Da Palmas Kananäerin um 1528 entstanden ist, wäre das Bild für die Serviten zwischen 1528 und 1530 anzusetzen. Der ungelenken Figurenanordnung und Zeichnung nach scheint es dem thronenden Christus voraufzugehen. (Abb. 8.) Man vergleiche

z. B. den Apostel Philippus mit dem heiligen Markus in dem Camerlenghibild. Die stärkere Plastik der Figuren im Servitenbild ist auf die Verschiedenheit des Malgrundes — hier Holz, dort Leinwand — zurückzuführen. Wir werden in Bonifazios Holzbildern immer einen mehr modellierenden, metallisch glänzenden Farbauftrag finden.

Den vor 1533 entstandenen Frühbildern wären noch einige Conversazionen anzureihen. Die bekannteste unter ihnen ist das hübsche Gemälde, das aus den Sammlungen Terzi (Bergamo) und Andreossi (Mailand) in die Londoner National Gallery gelangte[58]. Es wurde früher allgemein Palma zugeschrieben, und erst Morelli[59] hat den Namen des Bonifazio davor ausgesprochen (Abb. 2)[60].

Die Madonna mit dem Kinde und einigen Heiligen: zur Linken dem heiligen Hieronymus und dem Pilger Jakobus, zur Rechten der heiligen Katharina und dem Johannesknaben ist hier in freier Landschaft sitzend dargestellt, ein Motiv, das Palma als erster in Italien eingeführt haben soll, und das allseitig Nachahmung fand[61].

Die Hauptaufmerksamkeit aller Anwesenden ist wie im Schneiderbild (Abb. 1) auch hier nicht auf das göttliche Kind gerichtet, das den Kontakt mit dem Beschauer auch nicht durch Segnen zu gewinnen sucht, sondern die heiligen Gestalten sind in friedlichem Beieinandersitzen vom Künstler belauscht worden, wie sie lesend oder träumend sich eines heiteren Sommernachmittages erfreuen. Nur der kleine Johannes ist mit dem Jesusknaben beschäftigt und küßt ihm, während dieser ihn segnet, in stiller Andacht den Fuß. So wenig geistige Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren finden sich in Palmas Gemälden nie. In seinem Wiener Bild[62] sind sie zwar geringer als in anderen, werden aber durch den engen Zusammenschluß der um die Madonna in einem Kreis Versammelten wettgemacht. Man darf nun aber nicht meinen, daß Bonifazio für die Conversazione von sich aus die dezentralisierende Gestaltung gefunden habe. Sein Londoner Bild, mit jenem Wiener des Palma verglichen, macht gerade die typische Art seines Aufbaus klar, die Figuren durch lineare Kurven in die Fläche zu binden. Dies war schon bei seinem Lehrer vorgebildet, am stärksten in der späten ganzfigurigen Dresdener Heiligen Familie mit Katharina, in der Palma noch kurz vor seinem Tode neue Bahnen einschlägt[63]. Die Armhaltung der Madonnen ist sich in beiden Bildern ähnlich, ebenso sind es die weiblichen Heiligen. Der Unterschied im Aufbau bei Palma besteht nur darin, daß trotz der über den Bildrand hinausweisenden Komposition (s. die Hand des Joseph oder Stifters) durch das Zurückblicken des Christusknaben zur Magdalena das Bild in sich konzentriert bleibt. Umgekehrt ist bei Bonifazio die Komposition durch die vorgestreckten Beine der Randfiguren mehr als sonst bei ihm in sich geschlossen; durch das starke Auseinanderbiegen von Mutter und Kind, durch die abgewandte Kopfneigung der Katharina und all die

verschiedenen sich nicht begegnenden Blickrichtungen wirkt sie jedoch weit dezentralisierter und außerordentlich dekorativ. Wie im Bilde für die Schneider (Abb. 1) ist der Aufbau einer gewissen Symmetrie unterworfen, die sich auch in der Landschaft ausprägt: in den Bergen auf beiden Bildseiten und in den, wie Madonna und Kind, nach verschiedenen Richtungen sich neigenden Bäumen. Die Gestalten sind so in die Fläche gerückt, daß die oberen Konturen sich zu einer fortlaufenden Wellenlinie zusammenschließen, während die vorgestreckten Beine zum unteren Bildrand hin vermitteln. Die freie Stelle in der Kurvensenkung über dem Kopf und dem rechten Arm der Katharina füllt die ähnlich geführte Randlinie des Hügels, der sich der Arm des Christuskindes genau anpaßt. Fast immer klingen bei Bonifazio die Hauptlinien der Landschaft mit denen der figuralen Komposition zusammen: ein Hauptprinzip in allen venezianischen Bildern seit den Zeiten Giorgiones, dem auch Palma gehuldigt hat[64]. Die ornamentale Einordnung der Attribute (des Radfragments, des Schriftbandes, des Buches), verbindende Bedeutung des in wohlgerundeter Kurve über den Steinsockel herabfallenden Mantelsaums der Mutter Gottes, sind uns schon von anderen Bildern her geläufig. Die plastisch durch das Gewand hindurch sich abzeichnenden Knie finden sich nur in Bonifazios Frühwerken. Der weiche Fall der Falten, die sich immer zu ornamental gesehenen Bäuschen zusammenschließen, unterscheiden sich grundsätzlich von den in harten Brüchen fallenden Gewändern bei Palma[65]. Der Gesichtsausdruck der Heiligen ist wieder auf größere Allgemeingültigkeit abgestimmt, während Palmas Menschen gerade in der späten Zeit immer etwas Persönliches haben.

Kennt man die anderen Erstlingswerke des Malers, so ist man überrascht von dem freudigen, hell leuchtenden Gesamteindruck, den die vorherrschenden zarten, hellen Farben des Londoner Bildes vermitteln. Man ersieht schon daraus, daß man Bonifazios Werke nicht etwa nach dem farbigen Allgemeineindruck, wie das bei manchen anderen Künstlern möglich ist, beurteilen darf. Er beherrscht schon in früher Zeit viele Stufen der Farbenskala, bevorzugt abwechselnd Gold- oder Silberton, ernste oder heitere Farbharmonien. Vielleicht paßte er auch die Bilder den für sie bestimmten Räumen an. Tizian ließ ja gleichfalls derartige Gesichtspunkte mitsprechen. Die farbigen Nuancen und Zusammenstellungen werden zwar im Lauf der Zeit immer vollendeter und reifer, die farbige Gesamthaltung aber bleibt auch in Bildern derselben Epoche durchaus verschieden.

Das Londoner Bild hat in der Farbigkeit noch viel von Palma (das leuchtende Zinnober im Kleid des Hieronymus und im Mieder der Katharina, das Orangegelb in deren Mantel und das starke, helle Grünblau in ihrem Schultertuch). Die Photographie gibt den Eindruck ganz gut wieder, nur die Landschaft spricht im Original farbig noch stärker, flächenfüllender mit. Im ganzen ist ein warmer, goldener Ton vorherrschend, von der goldbraunen Kulisse heben sich die Gestalten leuchtend ab.

Die farbige Symmetrie, die wir schon im Bild für die Schneider (Abb. 1) beobachteten, ist hier noch ausgeprägter. Sie ist in Venedig von jeher beliebt gewesen[66]. Die roten und hellen blauen Töne, auf welche das Bild aufgebaut ist, sind zwar stets in verschiedener Sättigung gegeben, aber immer in einer Weise, daß das Auge gern die Zusammenhänge wahrnimmt. Dieses Farbsystem verleiht dem Bild seine außerordentlich dekorative und harmonische Wirkung. In den deutlich erkennbaren Figuren des Hintergrundes rechts (wo der Wolf ein Schaf aus der am Hügel weidenden Herde zerreißt, und wo einige fliehende Männer in den Ruinen Schutz suchen), taucht noch einmal ein freudiger, rosaroter Farbfleck in dem verlorenen Mantel des hintersten Fliehenden auf. Die flotte Ausführung solcher Hintergrundsfiguren, die sich wie bei Carpaccio auch schon im thronenden Christus und dem Salomonsurteil fanden (Abb. 8, 13), bildet Bonifazio zu immer größerer Virtuosität aus. Überhaupt erreicht er oft im kleinen Format, wo er mehr mit dem Pinsel als mit der Zeichnung arbeiten kann, erstaunlich impressionistische Wirkungen, so daß die Landschaften häufig technisch vollendete kleine Gemälde für sich sind.

Daß alle Details des Vordergrundes mit Sorgfalt ausgeführt, die verschieden getönten Inkarnatsflächen, die abgestuften Schatten und Lichter fein beobachtet sind, sei noch nebenher erwähnt (z. B. wirft Katharinas Kleid einen deutlichen roten Reflex auf ihren Arm, und ihr Gewand leuchtet durch den Schleier hindurch). Zur Untermalung des Fleisches scheint (wie auch im Ambrosiana-Bild, Abb. 6), ein bläulicher Ton gewählt zu sein. Das Bild ist leider an manchen Stellen sehr mitgenommen.

Im Aufbau, in den Typen und der farbigen Ausführung kommt das Londoner Gemälde schon dem Schneiderbild (Abb. 1) nahe, und nur die Madonna repräsentiert noch den von Palma geschaffenen Frauentypus (Bild von Vicenza) mit dem rundlichen Gesicht. Ich möchte es daher etwa 1530 oder 1531 datieren, in eine Zeit, in welcher der Künstler schon zu selbständiger Bildgestaltung vorgedrungen ist[67].

Mit aller Vorsicht — da sie mir im Original nicht bekannt ist — soll hier die Heilige Familie aus dem Gardner Museum in Boston (Abb. 4) angeschlossen werden[68]. Die Kindergruppen im Londoner und Bostoner Bilde sind einander verwandt (Abb. 2), vor allem scheint mir der Typus des Johannesknaben in Boston für Bonifazios Autorschaft zu sprechen. Immer kommen bei ihm diese ältlichen Kinder mit dem Lockenkopf, der starken Einziehung des Konturs an der Nasenwurzel und der vorgeschobenen Unterlippe vor. Auch die Madonna könnte eine Vorstufe zu der des Londoner Bildes (Abb. 2) genannt werden, mit ihrem breiten Gesicht, dem geraden Nasenrücken und dem gleichartig gebildeten Ohr. Nur ist der Ausdruck ihres Gesichts außerordentlich leer, ebenso wie das der weiblichen Heiligen, die mit der Barbara im Schneiderbild zu vergleichen wäre (Abb. 1). In beiden Bildern ähneln sich auch die Formen der Berge.

Die Bildkomposition ist ebenso primitiv wie die Formgebung. Im Aufbau steht sie der Tizian zugeschriebenen Heiligen Familie im Bridgewaterhouse in London nahe. Am unteren und und am linken Rand könnte das Bild beschnitten sein: die Gruppe sitzt ungeschickt im Rahmen, und es ist kaum anzunehmen, daß der Künstler die Füße der Figuren in dieser Weise fortgelassen hat[69].

Das Kolorit scheint zu Bonifazios Frühwerken zu passen. Goldbraune und goldgelbe Töne und Lichter rufen einen goldigen Gesamtton hervor, die Stofflichkeit der Seide in Marias Mantelfutter wird besonders betont[70]. Im Servitenbilde (Abb. 9) fanden wir ähnlich plastisch behandelte Falten und breite Lichtflächen. Ihrer Primitivität nach müßte dies die früheste uns bekannte Conversazione Bonifazios sein. Sie wäre etwa 1527—29 zu datieren.

Dem pausbackigen Christusknaben des Schneiderbildes (Abb. 1) gleicht das fröhliche Kind der Leningrader Heiligen Familie[71], die mir gleichfalls nicht im Original bekannt ist (Abb. 7). Es hat im Spiel das Kopftuch der Mutter ergriffen, deren schmales Gesicht mit den gesenkten Lidern dem der Schneidermadonna ähnelt. Nur ist die Malweise hier im Holzbild wiederum plastischer als dort im Leinwandgemälde. Wie in Palmas später Dresdener Conversazione[72], die schon als Vorbild für die Kinder im Londoner Bild gedient hatte (Abb. 2), erscheint Joseph in halber Figur am rechten Bildrand. Er ist in seiner Bewegung der heiligen Katharina in London vergleichbar, im Typus ist er dem hl. Homobono im Schneiderbilde verwandt. Die Madonna ist wie im Bostoner Bild (Abb. 4) am Boden sitzend dargestellt. Das ungelenke Sitzmotiv in jenem Bild hat der Künstler geschickter gestaltet (das eine Bein der Maria ist untergeschoben, das andere langgestreckt) und sich dabei der Formulierung bedient, die Palma für seine erste Conversazione im Freien in den Uffizien (1508—12)[73] erfunden hatte, und die von da ab häufig in der oberitalienischen Malerei auftritt. Der hl. Joseph reicht der Madonna einen Apfel. Das Übereinander ihrer Hände schließt beide Figuren, deren obere Konturen sich zu einer welligen Linie vereinigen, zusammen. Der Vereinigung der Hände in der Bildmitte entspricht am oberen Rande die Neigung der Zweige gegen einander, ein in seiner ornamentalen Wirkung echt bonifazieskes Motiv, das an die Bäume des Londoner Bildes erinnert (Abb. 2). Auch die palmeske Landschaft und die bei Bonifazio zumeist sehr sorgfältig ausgeführten Pflanzen im Vordergrund sprechen für seine Autorschaft.

Ein lustig strampelndes Kind, das Vater und Mutter durch heiteres Spiel zum Lächeln bringt, hat Bonifazio ebenfalls in seiner Conversazione in der Gemäldegalerie der Ambrosiana in Mailand dargestellt[74]. (Abb. 6.) Gewiß war auch dieses Werk in seiner Intimität zur Hausandacht bestimmt. Der kleine Tobias, der, vom Engel geleitet, herbeigelaufen kommt, dem göttlichen Knaben seine Ehrerbietung zu bezeigen, könnte vielleicht das Bildnis eines Kindes aus der Familie des Stif-

ters sein[75]. Der Johannesknabe, wie in der Londoner- und Schneiderconversazione (Abb. 2, 1) mit Stab und Schriftband ausgerüstet, dient dem Engel und seinem Schützling als Wegweiser.

Auch hier hat sich wie in London, Leningrad und Boston (Abb. 2, 7, 4) die Heilige Familie vor einem Gebüsch niedergelassen. Rechts hebt sich ein Feigenbaum davon ab, der in wunderbar ornamentaler Form gegen den Himmel steht[76]. Im Hintergrunde ragt auf der einen Seite des Gebüsches ein bebauter Hügel auf, dessen Gebäude denen im Leningrader Bilde gleichen; auf der anderen Seite dehnt sich die Ebene in kräftiger Bläue.

Eine einheitliche Bewegung führt von rechts nach links durch die ganze Komposition auf das göttliche Kind zu. Die Gestalten — je ein Erwachsener mit einem Kind — sind flächig in drei Gruppen nebeneinander angeordnet und durch parallel geführte Hände und Arme miteinander verbunden. Dabei erinnert das Übereinander der Hände bei Tobias und dem Engel, bei der Madonna, Joseph und Johannes im Prinzip an das Übereinander der Hände in der Leningrader Heiligen Familie (Abb. 7). Die Figurenkomposition setzt sich noch nicht wie in der Londoner und der Schneidermadonna (Abb. 2, 1) aus frei bewegten, von einheitlichem Rhythmus durchflossenen Gestalten zusammen, sondern wie in Boston und dem Servitenbild (Abb. 4, 9) aus einzeln studierten Teilen. Die Bäume, das linke Bein des Johannes und der Fisch binden in ihrer vertikalen Richtung alle horizontal verlaufenden Linien am oberen und unteren Rand in das Bildformat. Dem mächtigen Flügelpaar des Engels, das den Kontakt zur rechten oberen Bildecke vermittelt, entspricht rechts unten sein ausgestrecktes Bein. Parallel dazu läuft das Bein des kleinen Tobias. Auch in den Armen der Madonna und des Johannesknaben und im Gegensinne in Josephs Arm beobachten wir parallele Linienzüge, die häufig in Bonifazios Werken eine Rolle spielen. (Salomonsurteil, Schneidermadonna [Abb. 13, 1] Armhaltung der hl. Katharina und des Christuskindes in der Londoner Conversazione). (Abb. 2.) In die rechte untere Bildecke hat der Künstler — wieder aus dem horror vacui heraus — den Hund geklemmt. Von ihm ist nur ein unorganisch wirkender Kopf zu sehen[77], der wehende helle Gewandszipfel darüber wiederholt noch einmal in seiner Gestalt annähernd die Form des Kopfes. (Ein ähnlich wehender Zipfel bei der weiblichen Heiligen in Boston.) (Abb. 4.)

Die Ungelenkheit in der Zeichnung erinnert an das Bild in Boston (Abb. 4). Zwar sitzt die Madonna hier schon wie in London (Abb. 2) in kontrapostischer Haltung, und ihre Knie zeichnen sich deutlich durch das Gewand hindurch ab, doch wirkt ihre Bewegung gezwungen; durch die Wendung von Kopf und Armen nach ein und derselben Seite fehlt der Gestalt die Ausgewogenheit der Londoner Figur. Ihr Gesicht ist ähnlich ausdruckslos wie das der Bostoner Madonna, derselbe Gesichts-

typ kehrt späterhin noch einmal in der heiligen Katharina des Louvrebildes wieder (Abb. 3). Im Typus gleicht sie der heiligen Barbara im Bild für die Schneider.

Ungewohnt ist es, den Nährvater Joseph das Jesuskind halten zu sehen, was sich wohl aus dem Wunsch ergab, die Bildmitte nicht stark zu betonen. Der Künstler geriet nun etwas in Verlegenheit, wie er die Hand der Maria, die sonst das Kind zu fassen pflegt, beschäftigen sollte. Er legte sie auf Josephs Schulter und gab ihr ihren eigenen Schal zu fassen, um mit dem Zipfel die Aufmerksamkeit des Kindes zu erregen. Das Spiel mit dem Kopftuch ist uns bereits aus dem Schneiderbild und der Leningrader Conversazione (Abb. 1, 7) als ein beliebtes Motiv in Bonifazios Frühwerken bekannt. In der Bewegung ist der Christusknabe in Mailand dem in Leningrad ähnlich, doch wie in Boston (Abb. 4) ist es dem Künstler noch nicht gelungen, das lastende Sitzen, den Körper in seiner Schwere zu geben. Das Kind scheint auf seinem Kissen eher zu schweben als zu ruhen, so wie es in Boston auf dem Mantel der Mutter thront. Dasselbe Schwergewicht fehlt dem Mantel des heiligen Joseph, der flächig über seine Knie gebreitet erscheint. Das Mailänder und Bostoner Christuskind ähneln einander auch in den schmächtigen Körperformen, in den kleinen Köpfen mit dem glatten Haar und der tief ausgeschnittenen kahlen Ecke über der Schläfe. Der Johannesknabe mit dem verschwollenen Gesicht und den verschlafenen Augen erinnert an seinen Bruder im Schneiderbild (Abb. 1), in dem mürrischen Ausdruck an das Christuskind in London (Abb. 2). Im Schneiderbild kehrt auch der Typus des Joseph in dem männlichen Heiligen in reiferer Gestaltung wieder.

Der Engel und Tobias erscheinen gegen die linke Gruppe gehalten reifer und sicherer. Es drängt sich hier der Gedanke auf, ob Bonifazio die beiden vielleicht von einem anderen Künstler übernommen haben könnte. Der Typ des Engels mit seinem zarten, feingeschnittenen Gesicht erinnert an Lotto; ähnlich zarte Gesichter kommen allerdings auch bei Bonifazio vor (z. B. beim König im Salomonsurteil, Abb. 13). Auch die leichte Nervosität und Unruhe des Ambrosianabildes läßt an Lotto denken, der seit 1527 wieder in Venedig weilte[78].

Die Figuren im Vordergrund sind noch hell beleuchtet, obwohl die Landschaft schon im Dämmer liegt. Bonifazio nimmt die traditionelle Art der Lichtgebung mit doppelter Lichtquelle auf, die sich bis zur Jahrhundertmitte fast allgemein findet. Erst bei Tintoretto wird die realistische Beleuchtung im ganzen Bild gleichmäßig durchgeführt[79].

Dem Kolorit fehlt die einheitliche, mosaikartige Farbverteilung der reifen Werke. Dafür aber funkeln und leuchten kräftige, blütenhafte Töne wie Edelsteine aus dem Goldbraun der Landschafts- und Baumkulisse, welche einen goldenen Schimmer über die Bildfläche verbreitet. Wir beobachten auch hier die charakteristischen Unterschiede in der Sättigung der Töne und das Bonifazio eigentümliche Spiel der Lichter

auf den Stoffen, besonders deutlich im tannengrünen Kleid des Engels, wo die Helligkeiten in gelblichen Streifen aufgesetzt sind. Dies Grün steht im Farbakkord etwas vereinzelt da, später wird das palmeske Grün aus Bonifazios Farbenskala verbannt. Am stärksten aber wirkt das karminfarbene, in den Schatten tiefrote Kleid der Jungfrau, dessen Leuchtkraft gesteigert wird durch das Purpur ihrer Samtärmel. Die Zusammenstellung dieser beiden roten Töne mit dem schillernden hellbraunen Seidenfutter des Mantels erinnert an Carpaccio. Knisterndes Seidenfutter ist uns schon im Bostoner Bilde begegnet (Abb. 4), findet sich jedoch bei Bonifazio späterhin nicht mehr in solch naturalistischer Wiedergabe. Nur selten macht der Meister von den bei Bellini und seiner Schule beliebten changierenden Tönen Gebrauch, wie sie hier in den Strümpfen des Tobias, in Boston in den Ärmeln der weiblichen Heiligen erscheinen. Die Farbenwahl ist hier eben noch stark von Palma beeinflußt. Rötliche Töne im Inkarnat, die bei Palma häufig vorkommen, fallen in diesem Bild im Gegensatz zu den bei Bonifazio sonst beliebten gelblichen Tönen auf. Merkwürdig sind die lilagrauen Schatten im Hemd des Engels. Sie unterstützen die Vermutung, daß er aus anderer Quelle stammt. Ohne von symmetrischer Farbverteilung sprechen zu können, fehlen doch nicht die feinen Übergänge in der wohl durchdachten Farbkomposition.

Zeitlich wäre das Ambrosianabild seinen Beziehungen zur Bostoner und Londoner Conversazione entsprechend, zwischen ihnen einzuordnen (zirka 1528—29) (Abb. 4, 2). Die Leningrader Heilige Familie (Abb. 7) steht in der Sicherheit der Zeichnung und der reiferen Komposition schon der Schneidermadonna (Abb. 1) nahe und wäre etwa zwischen ihr und dem Londoner Bild (1531—32) anzusetzen[80].

Im Cicerone (1927) ist das Halbfigurenbild einer Madonna mit dem Kinde aus Stockholm veröffentlicht worden, das der Verfasser Tizian zuschreiben will (Abb. 5)[81]. Ganz sicher scheint er sich seiner Sache jedoch nicht zu sein: er versieht den Titel seines Aufsatzes mit einem Fragezeichen und erwähnt auch nebenbei den Namen des Bonifazio, dessen Autorschaft er aber beim Vergleich dieser Madonna mit Bonifazios Londoner Bild (Abb. 2) für ausgeschlossen hält. Wahrscheinlich stand ihm nicht genügend Vergleichsmaterial zur Verfügung, sonst hätte ihm die unabweisbare Übereinstimmung des Halbfigurenbildes mit Bonifazios Conversazionen nicht entgehen können. Leider habe ich bisher noch nicht Gelegenheit gefunden, das Bild im Original zu sehen. Die Zugehörigkeit dieser Madonna zu Bonifazios Kreis ist aber auch der Photographie nach evident.

Bei der Analyse spricht der Autor des Artikels das Bild wider Willen eigentlich schon dem Bonifazio zu. Denn all die Merkmale, die er als charakteristisch hervorhebt, sind gerade für Bonifazios Stil bezeichnend und lassen sich in seinem gesamten Oeuvre immer wieder nachweisen: Komposition in flächig hintereinander gestaffelten

Schichten, scharfe Teilung der Waagerechten durch parallele Vertikalen, Verbindung von Vordergrund mit Hintergrund, starke Zusammenhänge aller Bildteile im ganzen.

Die Schwächen, die Poglayen hervorhebt: Mangel an organischem Gefühl, schlechte Zeichnung, Derbheiten in der Formengebung, sind auch von uns immer wieder an Bonifazios Werken bemerkt worden, treffen aber nicht für Tizian zu.

Gerühmt wird vor allem „der wundervolle Zusammenklang der vielfach abgestuften Farben" im Gegensatz zur Isoliertheit der Töne in der Zigeuner- und Kirschenmadonna. Kann man Bonifazios Kolorit im Vergleich zu dem Tizians besser charakterisieren, und kann man seiner Malerei mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen, als daß man an ihr „eine Schönfarbigkeit, einen Reichtum der Valeurs" rühmt, „der alles, was uns aus der Frühzeit Tizians überkommen ist, in den Schatten stellt"?

Den engen Zusammenhang des Halbfigurenbildes mit Tizians Zigeunermadonna will der Autor dadurch beweisen, daß er beiden Werken gemeinsame Bildelemente aufzählt. Nun ist aber die Darstellung einer Madonna, die mit dem Kind vor einem die Hälfte des Bildes einnehmenden Vorhang steht, in der oberitalienischen Malerei durchaus nicht ungewöhnlich[82]. Ebenso ist dem Kenner venezianischer Malerei der dünnbelaubte Baum in der Landschaft aus vielen Bildern vertraut. Ein Blick auf Bonifazios Heilige Familie in Leningrad (Abb. 7) genügt, die Verwandtschaft beider Bilder im Landschaftlichen klarzulegen. Denn in beiden neigen sich die Zweige nach der gegenüberliegenden Bildseite herüber, um den Kontakt mit ihr zu vermitteln. Schon diese Einzelheit ist typisch für den unterschiedlichen Stil beider Künstler: bei Tizian ist alles fest, aus scharfen Linien aufgebaut, bei Bonifazio ist alles weich verschwimmend, malerisch gegeben, die einzelnen Kurven greifen ineinander und formen ornamentale Gebilde. Tizian aber schließt seine Gruppen bewußt zu geometrischen Figuren zusammen und sucht nach Möglichkeit, die Gradlinigkeit ihres Konturs zu wahren, der bei Bonifazio ein unregelmäßiges, vielfach überschnittenes Gebilde ist. Zum Teil verdanken Tizians Werke gerade dieser straffen Komposition ihre besondere Kraft und Eindringlichkeit, die einem inmitten der weichen venezianischen Malerei an seinen Bildern stets auffällt. Die Plastizität seiner Figuren übertrifft die der übrigen Zeitgenossen. Wie kann man dem Christusknaben des schwedischen Bildes „plastische" Energie zuschreiben, wenn man ihn mit dem strammen Kinde der Zigeunermadonna vergleicht? Seine schwammigen Gliedmaßen, die ungefügen Beine, an denen die Gelenke höchst unzureichend gegeben sind, unterscheiden sich recht wesentlich von den kräftigen prallen Gliedern, die Tizian seinen Christuskindern verleiht. Tizians Knabe s t e h t kräftig auf der Balustrade, Bonifazios Kind jedoch wirkt wie eine darauf g e s t e l l t e Figur, der keine selbständigen Kräfte innewohnen. Bezeichnenderweise versteckt Bonifazio auch gern wie hier einen Kinderfuß, so in Boston, Leningrad und im Schneiderbild (Abb. 4, 7, 1). Schließlich ist das Auseinander-

biegen der Köpfe von Mutter und Kind ein bei Bonifazio häufig auftretendes Motiv[83]. — Wenn aber all diese Argumente nicht ausreichen sollten, so gibt die Tatsache den Ausschlag, daß ein Kindertyp, wie er hier erscheint, nur in Werken Bonifazios vorkommt. Poglayen gibt zu, daß dieses Gesicht mit den Schatten unter den Augen und an der Nase aus dem Werk Tizians herausfällt. Hätte er mehr Vergleichsmaterial gehabt, so hätte es ihm unmöglich entgehen können, daß dieses geschwollene Kindergesicht fast in allen Conversazionen Bonifazios vorkommt (Abb. 1, 3, 4, 6, 15), und zwar zumeist beim Johannesknaben. Ebenso steckt das Kind auch noch auf anderen Bildern bei Bonifazio seine Hand wie hier in den Ausschnitt des mütterlichen Kleides (Abb. 3), ein Motiv, das sich bei Antonello da Messina[84] und in mailändischen Bildern, in Venedig aber seltener findet.

Der Verfasser des Artikels will das schwedische Bild zwischen Zigeuner- und Kirschenmadonna, also ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datieren. Das geht aber nicht an, denn wo fände sich zu dieser Zeit in Venedig eine solch hochrenaissancemäßig einheitliche, alle Bildteile verknüpfende Komposition und eine derartig malerisch und impressionistisch behandelte Landschaft? In dieser Zeit begann ja Palma erst gerade seine Laufbahn und wies die Maler durch seine Conversazionen im Freien auf eine mehr genremäßige Darstellung, als sie bis dahin im allgemeinen üblich gewesen war, hin. Jeder, der sich eingehender mit dieser Epoche der venezianischen Malerei befaßt hat, wird das Bild nicht vor das Ende der zwanziger Jahre datieren können, auch ohne das Original zu kennen. Zu dieser Zeit läßt es sich gut ins Werk Bonifazios einordnen!

Am meisten scheint es mir mit dem Bild für die Schneider von 1533 zusammenzugehen (Abb. 1), auf welchem die Madonna im Ausdruck verwandt, das Christuskind mit ähnlicher Beinstellung erscheint, und wo die Gegensätze von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten dieselbe Rolle spielen. Wie dort das Kleid der Madonna zur Architektur vermittelt, so hier ihr Mantel zur Brüstung. Giorgioneske Bestandteile sind, wie Poglayen ausführt, in beiden Bildern vorhanden. Sonst sind uns zwar keine Madonnen in Halbfigur von Bonifazio bekannt, das schließt aber keineswegs aus, daß er ab und zu welche gemalt hat, besonders in der Frühzeit, wo er noch von Werken aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts abhängig war. Möglich, daß ihn Tizians Zigeunermadonna zu seiner Schöpfung angeregt hat, wie ja auch die Pesaromadonna auf seine Bilder von Einfluß gewesen ist[85]. Niemals aber sind beide Kunstwerke aus der Hand desselben Künstlers hervorgegangen.

Ein der Schneidermadonna ebenfalls nahestehendes Werk ist das Heiligenbild des Louvre (Abb. 3), ein qualitativ sehr hochstehendes Gemälde, von wunderbarer Färbung, das nur stellenweise stark restauriert und leider schlecht gehängt ist[86].

Hier thront die Madonna wiederum im Freien in einem Kreis von Heiligen, zu denen sich auch Joseph gesellt hat. Aber viel eindringlicher als im Londoner Bild (Abb. 2) spricht jetzt die Landschaft zu uns, die den Figuren nicht mehr als Kulisse dient, sondern sie weit umfaßt. Es ist Abend, im Hintergrunde liegt das Land schon im Dunkel, nur über den blauen Bergen leuchtet der Himmel noch golden, das letzte Abendlicht liegt auf der Gruppe im Vordergrund. Sind auch die Gestalten noch vor einer aus Ruinen und Pflanzenwerk gebildeten Folie angeordnet, so ist doch durch die größere Ausdehnung von Himmel und Landschaft und den verkleinerten Figurenmaßstab ein andersartiger, neuer Raum gewonnen worden. Jetzt trägt vor allem die Komposition zu seiner Bildung bei, da die Heiligen nicht mehr in eine der Bildebene parallele Fläche gepreßt, sondern in drei Gruppen geteilt sind, von denen die beiden seitlichen als parallele Linien in den Raum hineinführen.

Wie oft bei Bonifazio fehlt wieder der geistige Konnex zwischen den Gestalten des Bildes. Der heilige Franziskus und Antonius (an dem kaum wahrnehmbaren Wildschwein zu seiner Linken kenntlich) auf der linken Bildseite sind ganz mit ihrer Andacht beschäftigt und haben keinen Blick für die anderen. Die Madonna schaut träumend vor sich hin, und die heilige Magdalena naht sich schläfrig dem Jesuskinde mit ihrem Salbgefäß. Nur auf der rechten Bildseite herrscht ein wenig Leben, dort plaudern Elisabeth und Joseph miteinander, und der Christusknabe hört ihnen zu, auch hier wieder mit dem Zipfel des Kopftuches seiner Mutter spielend. Der kleine Johannes aber zur Seite der heiligen Elisabeth ist ganz von seiner Mission erfüllt, den Beschauer auf das göttliche Kind zu weisen.

Linienverbindungen müssen die geistigen ersetzen. Franziskus wurde hinter Antonius angeordnet, Elisabeth in einer dazu parallelen Reihe hinter Joseph. Durch dessen vorgestrecktes linkes Bein und den symmetrisch an das Knie des Antonius gelehnten Stab wird wiederum der Anschluß an die Vorderfläche gesucht. Denn Bonifazio will stets in seinem an den venezianischen Mosaiken geschulten Auge, auch wenn er Raum zu geben sich bemüht, die Fläche zurückgewinnen und baut demgemäß sein Bild wie viele Venezianer in mehreren parallelen Schichten auf. Der räumliche Abstand der vorderen von den hinteren Figuren ist auch so gering, daß sich die oberen Konturen der Gestalten einer unregelmäßig verlaufenden Kurve einfügen lassen. Über das Londoner Bild hinaus geht nun auch die Verknüpfung der Gestalten untereinander, z. B. die Verbindung von Elisabeth und ihrem Söhnchen mit der Hauptgruppe durch Hände und Arme (eine Vorstufe zu dem Übereinander der Hände fanden wir vor allem im Ambrosianabild, Abb. 6), denen die anderen Linien entgegenkommen. In großartiger Weise sind die Figuren mit der Landschaft verbunden, und zwar so, daß je eine Form im Hintergrund auf eine Figur im Vordergrund weist, während der weit ausladende Baum rechts und der ihm links entspre-

chende Torbogen das Ganze zusammenfassen. Die vorstehenden Zweige (rechts) deuten dabei genau mit ihren Spitzen auf die darunter sitzenden Heiligen, die Umrisse des Gesträuchs vor dem Säulensockel auf die Jungfrau, die linke Kante des Sockels auf Katharina, der rechte Rand des Torbogens auf Antonius und der Berg auf Franziskus. Ebenfalls neu gegenüber früheren Bildern ist das sich in der linken unteren Bildecke vor Franziskus ausbreitende Buschwerk, das seinerseits der Raumbildung dient. Bezugnahme der Landschaft auf die Personen ist bei Palma ebenfalls üblich, wo auch öfter ein ähnlich spitzer Berg erscheint; eine so harmonische Verquickung beider Elemente aber haben wir bei Bonifazio bisher noch nicht gefunden.

Die Zeichnung im einzelnen ist wiederum summarisch. Hände und Gliedmaßen sind ohne individuelle Formgebung gezeichnet, die charakteristische Handhaltung der Madonna kehrt bei Elisabeth wieder. Dieselben Hände mit abgespreiztem Daumen fanden wir bereits bei der weiblichen Heiligen in Boston, der Madonna der Ambrosiana und dem heiligen Jakobus in London (Abb. 4, 6, 2). Die Rückenfigur des heiligen Joseph ist, immer aus der flächigen Tendenz heraus, nicht in ihrer Dreidimensionalität erfaßt, der Stab des Antonius könnte in Wirklichkeit nie in dieser Weise liegen bleiben, der Kinderkörper ist engbrüstig und mangelhafter als im Bild für die Schneider (Abb. 1) gegeben. Wenn auch im ganzen noch immer der palmeske Typus vorherrscht (typisch dafür ist das in den Ausschnitt eingesteckte Kopftuch), so sprechen sich doch in Elisabeths scharf geschnittenem Gesicht und in den Typen der männlichen Heiligen auch römische Züge aus. Es erscheint mir sehr möglich, daß ebenfalls auf den Aufbau raffaelische Kompositionen, vielleicht durch Vermittlung von Marc Antons Stichen, eingewirkt haben; wir finden in denselben Jahren vielerlei Römisches in Bonifazios Bildern verarbeitet (Salomonsurteil, Abb. 13)[87].

Tizian hatte sich in dieser Zeit schon anderen Aufgaben zugewandt; so ist es nun in der Hauptsache Bonifazio, der nach Palmas Tode das Thema der Conversazione weiterbildet. Auch er bringt jetzt in das Genremotiv der im Freien sitzenden Heiligen die Ausgewogenheit und die durch konstruktive Mittel gewonnene Ruhe der klassischen Kunst. Nicht nur der Fortschritte im Einzelmotiv, sondern auch der von neuem Geist durchtränkten, reiferen Komposition wegen müssen wir das Gemälde des Louvre später als das Bild für die Schneider und das Salomonsurteil von 1533 ansetzen (Abb. 1, 13). Die Befangenheit, die dem Bild im Palazzo Reale an manchen Stellen anhaftet, ist geschwunden. Größere Freiheit in Bewegung und Aufbau hat ihr Platz gemacht. Der Mantel der Madonna, der sich in früheren Werken eng um ihre Knie legt, fällt jetzt in großgesehenen Stoffmassen und bewegten Faltenkurven und läßt der Betonung des Organischen zuliebe ihre Füße sichtbar werden.

Das Licht ist zum Ausdrucksfaktor geworden und schwillt von den Seiten her immer mehr an, um sich auf den Hauptfiguren am hellsten auszubreiten; es hebt, wie

es im Schneiderbild bereits versucht worden ist, die Höhen der Falten hervor und verleiht dem Stoff dadurch eine eigene Lebendigkeit.

Der farbige Gesamteindruck ist allerdings unruhiger als im Bilde von 1533; er läßt im einzelnen ein wenig die Nervosität durchscheinen, die wir im Ambrosianabild fanden (Abb. 6), und die auch im Londoner Bild nicht gänzlich fehlt (Abb. 2). Die Färbung aber bedeutet einen weiteren Fortschritt im Sinne von Bonifazios koloristischer Entwicklung auf gleichmäßige Farbverteilung zu: die Farben sind symmetrisch verteilt, die kräftigen Töne liegen in der Mitte, ihnen folgen dunklere in den Gewändern der weiblichen Heiligen, an den Rändern (in Antonius' und Josephs Kleid) zu stumpfem Graubraun verlöschend. Diese Farben fügen sich gut zusammen mit den bläulichen Tönen der fernen und den olivfarbenen der näherliegenden abendlichen Landschaft. Die Madonna allein in ihrem grelleren Kleid ist durch die Säule von der Landschaft getrennt und dadurch auch koloristisch als geistiges Zentrum hervorgehoben. Wie in der Komposition vom Kontrast Gebrauch gemacht wird, indem eine Rückenfigur rechts vorne einer in Vorderansicht hinten entspricht, so entsprechen sich auch die Farben in diesen Gestalten, dieselben Grundtöne in verschiedener Helligkeit zeigend. Im einzelnen ist jedoch die palmeske Farbigkeit mit ihren kräftigen ungebrochenen Tönen noch vorherrschend[88].

Um die bis Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Frühwerke Bonifazios zu vervollständigen, wäre hier noch das Bild der Salome in der Wiener Galerie[89] zu erwähnen (Abb. 19), über das man leider starker Verunstaltung wegen kein festes Urteil fällen kann[90]. Haben wir bisher nur mehrfigurige Bilder des Künstlers betrachtet, so steht uns hier eines jener porträtmäßig aufgefaßten Existenzbilder vor Augen, wie sie Giorgione, Palma, Tizian und andere in Venedig schufen. Da wir nur wenig Einzelfiguren von Bonifazio besitzen, ist das Bild doppelt interessant. Den Kenner venezianischer Malerei wird es sogleich an die „Doria-Salome"[91] erinnern, die noch immer zwischen Tizian und Giorgione streitig ist. Die aufrechte, stolze Haltung der Gestalt, die dem Ganzen einen mehr hochrenaissancemäßigen Charakter verleiht, unterscheidet sich aber wesentlich von der in weicher Kurve gebeugten Figur der Doria-Salome und weist eher auf Palmas Frauen, wie die Violante der Wiener Galerie, die sogenannte „Schiava" des Palazzo Barberini in Rom und die „Bella" bei Eduard Rothschild in Paris[92], während Schnitt und Ausdruck des Gesichtes giorgionesk, nur starrer und ohne die Zartheit des älteren Künstlers gegeben sind. Die Fensteröffnung in der Wand ist der veränderten Komposition angepaßt; sie brauchte hier nicht wie im Bilde der Galerie Doria der Beugung der Frau nach links auf der Gegenseite das Gleichgewicht zu halten, sondern der Fensterrahmen wiederholt in der nach unten abgerundeten Linie die Form des flächig gesehenen Armes. Der Rand der Schüssel ist ebenso in kleinerem Bogen dieser größeren Kurve in flächenhafter

Auffassung angepaßt. Dieses Bild bietet uns wieder ein Beispiel dafür, daß sich in Bonifazios Kunst auch Einflüsse Giorgiones neben denen Tizians und Palmas zeigen[93].

Neben den für Bonifazio typischen Bestrebungen sprechen auch Form und Ausdruck des Gesichts, (das mit dem der heiligen Barbara aus dem Schneiderbild zu vergleichen ist, Abb. 1), das für den Meister charakteristische längliche Ohr[94], die lockere Art der Haarbehandlung, die Ruhe im Antlitz des Täufers für Bonifazios Autorschaft. Die Zeichnung im einzelnen erscheint reifer als im Schneiderbild (Abb. 1), so daß das Gemälde wohl schon nahe an die Mitte der dreißiger Jahre herangerückt werden muß. Es ist anzunehmen, daß die inzwischen erfolgte Reinigung das Bild lebendiger gestaltet hat und die malerischen Reize wieder an die Oberfläche kommen ließ.

DIE WERKE DER MITTLEREN PERIODE

Neben den Arbeiten für Privatleute gehen die für den Palazzo Camerlenghi bestimmten Dekorationen weiter. Meist stellen die Bilder mehrere Heiligengestalten, die Patrone der Stifter, dar. Dazwischen finden sich aber solche biblischen Inhalts, wie das schon besprochene Salomonsurteil (Abb. 13). Aus den Beschreibungen Boschinis[95] wissen wir, daß das Kassenzimmerchen des Rats der Zehn im Palazzo Camerlenghi 4 Bilder von Bonifazio: eine Anbetung der Könige, einen Kindermord, einen Christus unter den Schriftgelehrten und eine Verkündigung enthielt. Zufälligerweise sind uns auch Zahlungsnotizen über diese erhalten, allerdings ohne Angabe der jeweiligen Darstellung: eine aus dem Jahr 1529 (auf die verschollene Verkündigung zu beziehen), eine aus dem Jahr 1537[96], eine über zwei Bilder aus dem Jahr 1545[97]. Dem Stil nach ist die Anbetung der Könige in der Akademie zu Venedig[98] (Abb. 14) für das Datum von 1537 in Anspruch zu nehmen, 1529 und 1545 können nach ihrem Stilcharakter nicht für sie in Betracht kommen[99].

Eine Anbetung der Könige war zuletzt in Venedig von Palma angelegt und von den Schülern vollendet worden[100]. Bonifazio sieht sich vor die Aufgabe gestellt, eine aus zwei Lünetten bestehende Wand wie im Salomonsurteil (Abb. 13) zu füllen. Durch eine Säule, die zugleich mit dem Stab des Joseph und den Senkrechten der Architektur als teilende Vertikale dient, markiert er zwar die Trennungslinie, führt aber die Komposition einheitlich durch beide Bildhälften hindurch. Die Hauptgruppe der Heiligen Familie, der zwei von den Königen ihre Gaben darbringen, nimmt die rechte Lünette ein, und bildet, in ihrem geschlossenen Aufbau sich den Rundungen des Rahmens anpassend, fast ein Gemälde für sich. Sehr liebreizend ist die Gruppe der Madonna mit ihrem Kinde, das neugierig den Deckel von dem Gefäß hebt, das ihm der jüngere König reicht, während die Mutter mit demütig geneigtem Haupt vor sich hin träumt und Joseph mit stiller Freude dem Kleinen zuschaut. Der Mohrenkönig aber ist noch nicht herangetreten und nimmt eben, schon erwartungsvoll zu dem göttlichen Kind hinüberblickend, das Geschenk aus den Händen seines Pagen. Zwei seiner Begleiter haben sich herangemacht, der eine lugt neugierig hinter der Säule hervor. Den Hintergrund füllt das Gefolge der Herrscher, eine phantastische Gebirgswelt verleiht der Landschaft den Charakter des wilden, fremden Landes.

Kaum ein Bild des sonst zuweilen etwas starr und gehemmt im Ausdruck wirkenden Bonifazio ist so fein und innig empfunden, wie diese wundervolle Anbetung. Die

Errungenschaften des Louvrebildes (Abb. 3), durch Hintereinanderschichtung der Figuren Raum zu geben, sind auch hier wieder verwandt. Der von dem Pagen links ausgehenden und über den Arm des Königs in den Raum stoßenden Linie läuft der Weg mit dem Gefolge annähernd parallel. Die beiden anderen Könige sind hintereinander sich überschneidend angeordnet, ähnlich wie oft im Votivbild der Patron mit dem Stifter (z. B. in Tizians thronendem Petrus in Antwerpen). Der Fortschritt wird deutlich im Vergleich mit dem thronenden Christus von 1530 (Abb. 8), wo der heilige Markus mit dem Stifter in ähnlicher Haltung erscheint, aber noch mehr in der Fläche mit ihm verbunden. Ein wenig schwer und befremdlich in ihrer Kompaktheit wirkt hier auf der rechten Bildseite die Hütte. Sie dient den Gestalten als Rahmen und die Rundung des Torbogens im Hintergrund wiederholt die Kopfneigung der Jungfrau. Eine sehr ähnliche Hütte kommt bei Dürer in der Geburt Christi des Marienlebens vor[101]. Bonifazios Architektur ist in der Tat aus dieser und aus der in Dürers Anbetung der Könige zusammengesetzt[102]. Dort erscheint links ein oben ähnlich abgebrochener Pfeiler, rechts hinter Joseph derselbe Stall und davor einige Stufen im Vordergrunde, das Räumliche betonend. Auch der vom Rücken gesehene alte König mit dem Turban neben sich, der die Sohlen seiner gespornten Schuhe zeigt, dürfte von Dürer angeregt sein. Der Mohrenpage gleicht Dürers Mohrenkönig, und auf dieselbe Quelle gehen wohl auch die drei Gestalten mit den Pferden im Hintergrund zurück[103]. Wir hatten schon einmal Gelegenheit von der Einwirkung der durch Marc Anton vermittelten Dürerschen Kompositionen auf Bonifazio zu sprechen[104]. Die Entlehnungen sind aber niemals sklavische Nachahmungen, das Bild bleibt trotzdem ein einheitliches Ganzes. Das Motiv des gefäßüberreichenden Pagen ist in italienischen Anbetungen seltener, kommt dagegen bei den Altniederländern oft vor. Das Abheben des Deckels durch das Kind findet sich schon in der Florentiner Anbetung des Lionardo[105]. Nicht zuletzt offenbaren sich auch hier in den Gesichtsbildungen, dem eingesteckten Kopftuch und dem wie schlafend gesenkten Haupt der Madonna, die der des Louvrebildes (Abb. 3) ähnelt, palmeske Züge. Der Maßstab der Figuren im Verhältnis zum Raum hat sich wiederum gewandelt, die Gestalten sind noch kleiner als im Louvrebild. Die Maßstäbe dieses Bildes werden von nun ab von Bonifazio zumeist beibehalten.

Noch mehr als im Pariser Gemälde, das der Anbetung zeitlich vorangeht, ist das Licht als selbständiges Element betont und fällt, wie von einer künstlichen Lichtquelle ausgehend, in scharfen Flächen auf die Gestalten[106]. Hier beginnt der reife Kolorismus Bonifazios: es herrscht noch ähnlich wie in der Londoner Conversazione (Abb. 2) eine fröhliche Buntheit, das kräftige Zinnoberrot des Mannes hinter der Säule aber bringt einen scharfen Akzent in das Farbenbild. In seiner mittleren Epoche liebt es Bonifazio, kompositionell wichtige Stellen durch solch einen lauten Farbton hervorzuheben, der zwar nicht ganz vereinzelt im Bilde steht (hier wird das leuch-

tende Rot z. B. in Ärmeln und Strümpfen des Mohrenknaben vorbereitet), in solcher Ausdehnung aber nur einmalig erscheint. Ohne das Beispiel von Tizians Tempelgang Mariä wäre dieses Bild des Bonifazio nicht zu denken; die freie ungezwungene Verteilung von bisher ungebräuchlichen Tönen in verschiedenen Abstufungen (vom kräftigen Blaugrün bis zum zarten Hellblau, vom Goldbraun bis zum hellen Orange, vom Karmin zum Altrosa) sind bei ihm neu[107]. In Licht und Schatten sind die Farben in Anlehnung an die Nachbartöne verschieden behandelt und symmetrisch verteilt. Die Hintergrundsfiguren nehmen einige Töne der Gestalten im Vordergrunde auf, Himmel und Berge sind ähnlich blau gefärbt wie die Gewänder und bilden keine neutrale Folie. Alle Einzelheiten sind mit größter Zartheit und Lockerkeit gemalt (vor allem Haare und Bärte), mit einer technischen Subtilität, wie man sie in gleichzeitigen venezianischen Bildern kaum findet.

Auf der atmenden, in jedem Zentimeter mit größter Virtuosität behandelten Oberfläche entzückt vor allem die subtile Behandlung der Stoffe immer von neuem. Eine derartige Betonung des Kostümlichen wie in diesem Bild haben wir bei Bonifazio bisher noch nicht gefunden. Er schwelgt geradezu in der Wiedergabe des goldbraunen, hermelinverbrämten Pelzmantels des alten und der Samtkleidung des jungen Königs; das Knisternde der hellblauen Seidenärmel, die unter des Mohrenkönigs kostbar gesticktem Kleid sichtbar werden, und das seidene, buntgestreifte Pagenkleid gibt er mit größter Feinheit. In früheren Zeiten war in Carpaccios Bildern diese Vorliebe für das Kostümliche hervorgetreten, die sich bei Bonifazio von jetzt ab immer mehr ausbildet. Je mehr er den Einfluß der Werke Palmas und Giorgiones überwindet, um so stärker wendet er sich der durch Carpaccio vertretenen, traditionellen, stadtvenezianischen Richtung zu. Er wird so zu einem typisch venezianischen Künstler und seine Schüler übernehmen mit Vorliebe die Eigenheiten des Meisters, an die dann auch Paolo Veronese anknüpft. So bedeutet die Anbetung der Könige trotz der vielerlei palmesken Reminiszenzen doch schon einen Markstein in Bonifazios eigenem Stil.

Die letzte der in den dreißiger Jahren entstandenen Conversazionen scheint mir die mit der heiligen Elisabeth, dem Johannesknaben und einem Stifter im Pitti zu sein, die früher Tizian, dann Palma zugeschrieben war, jetzt aber allgemein Bonifazio benannt wird (Abb. 15)[108]. Über dem Kopf der Jungfrau geht ein störender Riß waagrecht durch das Bild, der die Vermutung nahelegt, daß der anders behandelte, obere Bildrand bei einer Restauration angestückt worden ist. Ursprünglich mag die Kulisse auch eine andere Gestalt gehabt haben; die harte, leere, von scharfen Konturen begrenzte Fläche kommt sonst bei Bonifazio nirgends vor.

Trotz der Verunstaltungen atmet das Bild Stille und Fröhlichkeit. Der Jesusknabe kümmert sich diesmal nicht um den Spielgefährten, der sich ihm in kindlicher Verehrung naht, denn er hält die Weltkugel in Händen, die der vor ihm kniende Patrizier,

vielleicht ein reicher Kaufmann, stützen hilft. Die Einführung des Stifters als handelnde Person ins Andachtsbild, ist in Venedig durch Tizians Votivbilder populär geworden, bei Palma werden die Stifterfiguren oft noch in altertümlicher Weise herangeschoben[109]. Ähnliches fanden wir im thronenden Christus von 1530, wo die Stifter in Gestalt von Heiligen dem Herrn empfohlen wurden (Abb. 8). Der hübsche Gedanke des wahrscheinlich symbolisch aufgefaßten Spiels mit der Erdkugel ist wohl von Bonifazio erfunden.

Unter den bisher betrachteten Heiligenbildern steht das Florentiner dem Pariser in Typen und Bewegungen am nächsten (Abb. 3). Obgleich hier keine Tiefenräumlichkeit durch Überschneidungen erreicht wird, sind doch die Körper mehr in ihrem Volumen erfaßt als in früheren Werken. Das Sitzen der Madonna, die nicht mehr wie sonst in voller Vorderansicht präsentiert wird, verrät größere Beherrschung des Körpers. Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zu Bonifazios Hauptwerk, dem „reichen Prasser" der venezianischen Akademie (Abb. 18) mit ähnlichem Sitzmotiv und Kopfbewegung. (Vgl. die Madonna mit der linken Frau in Venedig im Sitzmotiv und mit der rechten Frau in der Kopfhaltung.) Auch die ruhige Vornehmheit, die sichere Beherrschung des Ausdrucks sind beiden Bildern gemeinsam. Dagegen erscheinen das Louvrebild und die Anbetung der Könige (Abb. 3, 14) noch unreif mit ihren unruhigen Licht- und Schattenpartien, ihren bewegten Farbenflächen und der z. T. experimentierenden Komposition. Hier hat die scharfe Beleuchtung einem warmen, graugelblichen diffusen Licht Platz gemacht. Daher dürfte das Florentiner Bild trotz seines immer noch palmesken Charakters, (der sich bei Bonifazio nie ganz verliert), ans Ende der dreißiger Jahre, zwischen 1537 und 1540 einzureihen sein. Gewisse Reminiszenzen an Tizians soweit zurückliegende Kirschenmadonna sind in den Typen der Madonna und der Kinder nicht zu verkennen.

Auch die Farben gemahnen schon an die spätere Art. Sie haben nicht mehr das Funkelnde, Leuchtende, sondern klingen zu stillerem Akkord zusammen. Die Madonna trägt das transparent-dunkelkarminrote Kleid mit blaugrünem Mantel, wie es bei Bonifazio in den Werken nach 1533 üblich wird. In den Untergewändern der Nebenfiguren sind außerdem noch zwei andere rote Töne symmetrisch verteilt. Hier erscheint auch jenes Goldbraun im Mantel des Stifters in der wundervoll warmen Tönung, die den späteren Bildern ihre Schönheit verleiht, vor allem der Mosesfindung der Brera in vielen feinen Nuancen (Abb. 32). Der palmeske Einschlag aber wird durch das Grau in Elisabeths Mantel repräsentiert.

Wir wenden uns nun, nachdem wir an Hand der heiligen Conversazionen Bonifazios Entwicklung bis zum Ende der dreißiger Jahre verfolgt haben, Bildern anderen Inhalts aus diesem Zeitraum zu, und zwar an erster Stelle den für den Palazzo Camerlenghi geschaffenen Gruppen von Heiligen, die je zwei oder drei Beamte bei

ihrem Amtsaustritt zu stiften pflegten. Eine große Anzahl solcher Bilder sind aus Bonifazios Atelier hervorgegangen. Die Qualität der meisten ist aber nicht erstklassig, so daß wir uns zunächst damit begnügen, die drei besten, zum größten Teil eigenhändigen Werke des Meisters, die alle dieselbe Wand im Monte di Sussidio geziert haben[110], als Musterbeispiele herauszugreifen[111]. Den übrigen soll erst im zweiten Teil dieser Arbeit eine kurze Besprechung zuteil werden (Abb. 10—12).

Sämtliche drei Kompositionen nehmen auf die abgerundete Rahmenform Rücksicht[112]. Die Gestalten folgen in den Bewegungen oder mit den Außenkonturen der Oberkörper der halbkreisförmigen Linie. Vor allem überrascht uns an ihnen das Großdekorative in der Auffassung. Dadurch, daß der Horizont tief angenommen ist, stehen die Figuren imposant vor dem im Farbeindruck stark mitsprechenden Himmel, der wenig Raumgefühl aufkommen läßt und hier wie der Goldgrund in Mosaiken wirkt, an welche die Bilder mit den ernsten, feierlich repräsentativen Heiligen erinnern[113]. Bernhard und Sebastian (Abb. 10) sind allerdings intimer aufgefaßt; die Darstellung des wohlbelcibten, zufriedenen Krankenwärters neben dem armen gequälten Märtyrer, zu der der Auftrag den Künstler zwang, entbehrt nicht eines feinen Humors, der uns bei Bonifazio gelegentlich begegnet. Dieses Bild und das mit den Figuren des Hieronymus und Johannes (Abb. 12) sind qualitativ die besten[114], in letzterem sind die Gestalten vor allem nicht nur kompositionell, sondern auch geistig verbunden. Gerade diese beiden Heiligengestalten verkörpern echt oberitalienische Stimmungskunst.

Es würde zu weit führen, in allen Einzelheiten die kompositionellen Feinheiten der Bilder zu besprechen. Es soll nur darauf hingewiesen werden, wie die einander zugewendeten Konturen jedes Paares sich in ornamentaler Weise einander nähern und wieder entfernen, wie die Attribute (Pfeil, Stab, Buch, Kreuz) zur Verbindung der Einzelgestalten dienen, wie Wolken und Laubwerk kompositionelle Aufgaben zufallen, wie der schrägen Schulterlinie des Johannes und Sebastian, dort die Schräge des Stabes, hier der nach oben gerichtete Blick entgegenwirken. Der Arme, der sich unter dem Mantel des heiligen Bernhard birgt, ist der Hauptfigur einbeschrieben, sein erhobener rechter Arm läuft dem gesenkten linken des Patrons parallel. Die Landschaft ist in allen drei Bildern verschieden und flüchtig gegeben und wohl Schülern überlassen worden; kleine Erhebungen des Bodens im Mittelgrund verstärken wieder die Fläche und wirken der Raumkontinuität entgegen. Der Hauptakzent liegt auf der Darstellung der Figuren. Daß auf Realistik in oberitalienischen Bildern wenig Wert gelegt wird, ist bekannt. So leicht wie eine Fahnenstange könnte Andreas das schwere Kreuz nie halten; der Stab des Johannes droht jeden Augenblick zu fallen.

Zum erstenmal in Bonifazios Bildern begegnen wir bei Sebastian (Abb. 10) einem Akt, dessen gewandte Zeichnung uns bei dem sonst nicht sehr geschickten Meister

in Erstaunen setzt. Er scheint auch nicht aus seinem eigenen Können erwachsen zu sein, da er allergrößte Übereinstimmung mit Francias Sebastian im Bilde der Pinakothek in Bologna von 1496 aufweist[115]. Bis auf die Fußhaltung, die derberen Gliedmaßen und eine weichere mehr malerische Linienführung (das Lendentuch bei Bonifazio im Gegensatz zu Francia linear der Rundung des Unterleibs angepaßt) ähneln sich die beiden ungemein und unterscheiden sich von den venezianischen Sebastiansgestalten eines Bellini, Tizian und Palma schon durch den gemeinsamen Aufblick nach links oben und die Führung des Lendentuches[116].

Die Motive der anderen Gestalten sind zumeist sehr einfach und einander ähnlich. Die Bewegung des Franziskus (Abb. 11) ist dieselbe wie die des vielfach imitierten heiligen Franz in Giorgiones Altar von Castelfranco[117]. Nicht genug betont werden kann die durchgehends flächige Nebeneinanderreihung der Heiligen und der ruhige Fluß der Linien, dem die Bilder ihre ornamentale Kraft verdanken. Dieser Linienwirkung zuliebe sind z. B. auch die Äste des Baumes und der Pfeil über dem Haupte des Sebastian (Abb. 10) vor eine neutralisierende Wolkenkulisse gesetzt.

Die drei Bilder sind erfüllt von mildem Abendlicht, alles um die Figuren herum ist atmende Atmosphäre[118]. Hell leuchten die nackten Körper des Johannes und Sebastian in ihrem gelblichen Inkarnat (Abb. 10, 12) vor dem abendlich blauen Himmel über dem pfirsichfarben erstrahlenden Horizont. Reizvoll ist der Kontrast des Inkarnats zu dem Rot der benachbarten Mäntel. Weich legen sich die Schatten auf die nackten Leiber. Ruhig stehen breit angelegte Farbflächen nebeneinander. Das Bild des Bernhard und Sebastian (Abb. 10) ist koloristisch besonders reizvoll, die Stickerei in dem prächtigen Bischofsmantel geht im Farbton mit der hellen Wand dahinter zusammen, das Geäder im gelblichen Marmor ist liebevoll beobachtet. Wirklich kräftiges Weiß zeigt nur Sebastians Lendentuch, das ebenso wie der Körper des Märtyrers vor dem dunklen Baum höchst dekorativ wirkt[119].

Alle drei Bilder dürften wohl ziemlich gleichzeitig entstanden sein, wenn auch Bernhard und Sebastian (Abb. 10) schon räumlicher komponiert und auch farbig ein wenig reifer sind. Die Stifter der drei Bilder schieden zwar bereits zwischen 1531 und 1533 aus dem Amt, doch könnten diese trotzdem erst nach 1533 begonnen sein, wofür mir ihr Stil, verglichen mit der Conversazione für die Schneider (Abb. 1) zu sprechen scheint. Sie ständen dann zwischen dieser und dem Louvrebild (Abb. 3) und wären etwa 1533—1534 zu datieren. Von der Nervosität des letzteren ist in ihnen nichts zu spüren. Koloristisch betonen sie den ausgesprochen bonifaziesken Geschmack, den auch das Salomonsurteil (Abb. 13) repräsentiert. In den Typen zeigen sie den allgemeinen Schönheitstyp, den der Venezianer gern seinen Heiligen verleiht, an Stelle markanter, charakteristischer Köpfe, wie sie in Mittelitalien beliebt sind[120].

Aus den dreißiger Jahren bleibt uns noch ein Bild zu besprechen, das man als Vor-

stufe zu dem einen der beiden Hauptwerke, dem reichen Prasser, ansehen kann (Abb. 18). Es ist das aus dem Palazzo Camerlenghi stammende Gemälde in der Brera in Mailand[121], Christus mit den Jüngern in Emmaus darstellend (Abb. 16).

Die Szene spielt in einem bühnenmäßig dargestellten Raume, von dem man nicht weiß, ob er eine offene Veranda oder einen Innenraum repräsentiert. Links schweift der Blick durch eine Pfeilervorhalle in die Landschaft, rechts schließt sich ein Raum an, durch dessen hinteren Ausgang man gleichfalls ins Freie gelangen kann. Im Gegensatz zu Lionardos Abendmahl, das den Darstellungen dieser Art als Muster zu dienen pflegte, ist die Decke des Zimmers nicht gezeigt. Denn auf diese Weise konnte man in kleinem Raum großfiguriger komponieren[122]. Die Schilderung mehrerer Vorgänge auf einer Leinwand, wie hier, wo links die Jünger den Herrn einladen, bei ihnen zu rasten, ist bei Bonifazio häufig, ein Überrest der Tradition, die auch Carpaccio und andere gepflegt haben. Doch hebt sich der Hauptvorgang deutlich heraus. Christus, wie bei Lionardo durch das Fenster betont, hat eben das Brot gebrochen, von überirdischem Lichtschein getroffen schaut er gen Himmel, während die Jünger mit allen Zeichen des Staunens zurückweichen. Der dicke, humoristisch aufgefaßte Wirt aber blickt ahnungslos und gemütlich aus dem Bilde heraus zum Beschauer. „Für die Darstellung des Emmausmahles hatte sich in Venedig ein bestimmter Typus herausgebildet, der Heiliges und Profanes miteinander mischte“[123]. Das Thema kam Bonifazios Vorliebe für genremäßige Darstellungen entgegen, die er um so mehr bevorzugte, je weiter er sich von Palma entfernte. Mit großer Sorgfalt hat er das Kind gemalt, das im Vordergrund dem Hund von seinen Kirschen zu fressen gibt, die dieser aber verschmäht. Raumschaffend als Repoussoir wie diese Gruppe soll auch die Gestalt des Zwerges wirken, die auf der anderen Seite auf einer Balustrade steht. Durch derartige, genrehafte, in Oberitalien auch bei religiösen Stoffen beliebte Motive soll der Beschauer Kontakt mit der Darstellung gewinnen, die auf diese Weise in eine Sphäre des Märchenhaften erhoben wird[124].

In Bonifazios Gemälde sitzt Christus nicht in der Mitte des Bildes. Er wird jedoch, da sich über seinem Haupte der Fluchtpunkt der perspektivischen Linien befindet und von rechts und links die Hände auf ihn weisen, durchaus als Mittelpunkt empfunden, obgleich die ihn umgebenden Gestalten im Sinne des fortlaufenden Ornaments angeordnet sind. Das Ganze ist gut ausbalanciert, der Aufbau leicht und frei, die verschiedenen Gruppen sind nicht gepreßt, vom Kontrastgesetz wird häufig Gebrauch gemacht. Dem Blick in die offene Halle auf der linken Bildseite entspricht rechts ein Blick in einen geschlossenen Raum; dem Kind am Boden in Dreiviertel-Vorderansicht der vom Rücken gesehene Zwerg auf dem Podest. Die Jünger sind in Dreiviertel-Rükken- und Dreiviertel-Faceansicht, Christus allein in ganz reiner Vorderansicht gege-

ben. Auch dadurch wirkt er beherrschend. Wie in den Conversazionen oft ein Teppich, so hängt hinter ihm vom Fensterbrette ein grünes Tuch herab. Zur Bindung der Gruppen trägt außer den auf Christus weisenden Gebärden das einheitliche, leuchtende terrakottafarbene Rot des Fußbodens bei. Es bildet mit dem dunklen Grau der Wände zusammen den Grundakkord, dem sich die anderen Töne einfügen. Nur rechts vorne ist noch einmal in dem grünblauen Kleid des Zwerges ein kräftiger Ton angeschlagen, um durch Kontrast eine Ermüdung des Auges zu verhindern[125] und diese für die Raumwirkung wichtige Stelle zu betonen. Außer im Salomonsurteil (Abb. 13) ist uns bei Bonifazio noch keine Raumdarstellung begegnet. Dem Bilde von 1533 gegenüber bedeutet das Emmausmahl in der Art, wie Raum und Figuren darin gesehen sind, einen entschiedenen Fortschritt, der allerdings die Vermutung nahelegt, daß diese Errungenschaften nicht ganz ohne fremde Anregung erworben wurden. Man denkt am ehesten wieder an Dürer, der auf Mantegna fußend im Marienleben mit Raumkonstruktionen experimentierte[126]. Der Gedanke an Dürer liegt um so näher, als auch der dicke Wirt im Holzschnitt der „goldenen Pforte“[127] nur mit anderer Fußstellung, (die bei Bonifazio der des Jüngers links angeglichen wurde), wiederkehrt. Eine schräg gestellte Truhe (wie hier der Podest) mit stillebenartig behandeltem Hausgerät darauf ist in der „Geburt der Maria“[128] zu sehen. Derartiges findet sich auch in den Stichen des Lukas von Leyden[129]. Die Art, wie der Stab dem rechten Jünger entgleitet, erinnert an den heiligen Antonius im Louvrebild (Abb. 3), den wir auf einen Stich des Marc Anton zurückgeführt haben. Die Gestalt hier stimmt nicht nur in der Fuß-, sondern auch in der Körperhaltung mit dem Christus in jenem Stich überein[130].

Wenn wir das Bild chronologisch in die Reihe der bisher besprochenen Werke Bonifazios einreihen wollen, so scheint ihm die Anbetung der Könige (Abb. 14) von 1536 am nächsten zu stehen. Das Emmausbild mag das spätere der beiden Werke sein. In beiden Bildern herrscht dasselbe scharfe theatermäßige Licht, das sich im Emmausbild von oben herabströmend auf die Gestalten ergießt und sich wie sonst in keinem von Bonifazios Bildern in breiten gelben Flächen besonders auf ihre Schultern legt. Es gemahnt in der Art, wie es losgelöst von der Farbe als selbständiger Faktor im Bilde mitspricht, an das Licht bei Lotto, ohne daß sich greifbare Beziehungen zu ihm beweisen ließen. Doch ist die farbige Lichtwirkung noch nicht so gesteigert, daß jede plastische Modellierung vor ihr schwindet (wie später bei Tintoretto)[131]. Das Licht schmiegt sich vielmehr der Form vollkomen an. Die plastische Zeichnung der Körper, auf denen die Gewänder glatt anliegen, fällt gerade in der Anbetung der Könige (Abb. 14) und im Emmausbilde auf. Andere Übereinstimmungen beider Bilder liegen in der Komposition. Bei beiden führt links eine perspektivische Linie und rechts ein Architekturstück in den Raum, der Page auf dem einen, das Kind auf dem anderen Bild sind ähnlich angeordnet. Der Weinschenk steht hinter dem Wirt, wie der Beglei-

ter hinter dem Mohrenkönig. Die Gesichtstypen des alten Königs und des linken Jüngers, des zweiten Königs und des Heilands ähneln sich. Auf das Beiwerk (Messer, Teller, Speisen) ist im Emmausmahl die gleiche Sorgfalt verwandt, wie auf die Einzelheiten in der Anbetung. Beobachtet wurden die Lichter in Glas, Metall und Marmor, stofflich, schimmernd, porös gemalt sind die Gewänder. In der Anbetung ist die frohe Buntheit der Farben noch stärker, dagegen erscheint die Farbenverteilung im Emmausbild maßvoll. So ist z. B. Christus in seinem hellrosa Kleid von den drei grünen Tönen des Vorhangs, des Mundschenken und des rechten Jüngers, wie in einem Dreieck umgeben. Zinnober wird hier nur ab und zu als kleine aparte Note verwendet, während ein abendlich tiefblauer Himmel sich über ebenso blauen Bergen dehnt, nur durch einen zart orangefarbenen Streifen von ihnen geschieden[132].

Von dem Emmausbild ist der reiche Prasser der Venezianischen Akademie[133] nur durch einen Zeitraum von wenigen Jahren geschieden, in denen sich der Künstler vervollkommnet hat (Abb. 18). Trotzdem die besondere Schönheit des Bildes, (dem Bonifazio zumeist seinen Namen dankt), immer wieder gerühmt worden ist, wird es außer von Boschini[134] von keinem der alten Schriftsteller erwähnt, wahrscheinlich, weil es im Hause der Giustiniani verborgen, sich ihrer Kenntnis entzog. Boschini verdanken wir auch die Deutung der Darstellung:

„Ghe xè 'l Rico Epulon de Bonifacio,
Con la Mogier e la morosa a lai,
Rico de facultà, pien de pecai.
Ne a Lazaro afamà crede chi è sacio."

Das Gemälde reißt ihn zu dem bewundernden Ausspruch hin, daß Tizian ohne Zweifel ein Gott in der Kunst sei, Bonifazio ihm aber wie der Schatten dem Körper folge.

Die Umdeutung eines religiösen Stoffes im Sinne des modernen Lebens war in Venedig schon in den erzählenden Bildern des Carpaccio und Gentile Bellini begonnen worden. So ist auch in Bonifazios Novellenbild der legendarische Inhalt nur noch schwer zu finden[135]. Denn der unvoreingenommene Betrachter sieht hier nichts anderes als die Darstellung einer Szene aus dem Leben eines reichen Venezianers, eine Art Stilleben, ohne dramatische Spannung oder sonstige Tendenz. Er erblickt einen vornehmen Herrn, der sich mit zwei Damen in der offenen, verandaartigen Halle seines Palastes niedergelassen hat. Die drei genießen die Kühle des Nachmittags, ein kleines Orchester sorgt für ihre Zerstreuung, eine hübsche junge Dame singt zur Laute, ein Gamben- und Oboenspieler begleiten sie[136]. Musik gehörte ja zu den beliebtesten Unterhaltungen in Venedig und „hatte ihren Sitz recht eigentlich hier"[137]. Der reiche Mann sitzt breit und gemütlich am Tisch zwischen den beiden Schönen. Er hat die Hand der links neben ihm sitzenden Kurtisane[138] zärtlich ergriffen, wendet sich aber der anderen zu und bietet ihr eine Schüssel an. Sie aber legt beteuernd die Hand auf

die Brust und versichert, daß es ihr unmöglich sei, noch etwas von der Speise zu nehmen. Erst dieses Motiv muß dem Betrachter den Gedanken nahe legen, daß hier von Schlemmen und Übersättigung geredet werden soll. Ganz verborgen ist es angedeutet, die wenigen Muscheln in der Schlüssel auf dem Tisch hätten niemanden darauf bringen können. — Währenddessen lauscht die andere Kurtisane träumerisch der Musik. Ihre Miene spricht von Langerweile[139]. Von rechts aber naht sich ein Bettler, auf den der Bediente die Hunde hetzt. Sie aber lecken ihm, statt ihn anzufallen, die Schwären. Durch dieses Motiv wird seine Zugehörigkeit zu der Fabel gekennzeichnet. Dem Bettler entsprechen im Vordergrunde auf der linken Bildseite zwei weinprobende Knaben. Im Hintergrunde sitzen Bediente, von denen einer den Jagdfalken auf der Faust trägt, von rechts sprengt, von drei Landsknechten gefolgt, ein Reiter heran. Der Mann am Brunnen tränkt einen Hund, und zwei Spazierende treten eben aus dem Garten. Links hinter den beiden Knaben erscheint ein Portal, vor dem zwei ins Gespräch versunkene Orientalen stehen, auf sie wartet ein Pferd an der Schwelle. Ganz rechts hinten aber sieht man ein Haus in Flammen, — ein schwer deutbares Motiv — vielleicht das Unglück anderer Menschen versinnbildlichend, um das sich der Reiche in seiner Behaglichkeit wenig bekümmert[140].

Durch diese gemächliche Schilderung gewährt uns Bonifazio einen Einblick von kulturhistorischer Bedeutung in das Leben seiner Zeit. Zumeist ist es uns nur aus schriftlichen Quellen bekannt. Der Reichtum und all die Pracht Venedigs, der Königin der Adria, steigen vor unserem geistigen Auge auf. Dabei ahnt man schon den Niedergang, dem die durch die Zeitumstände und durch Entartung und Verweichlichung geschwächte Republik in diesen Zeiten entgegenging.

Der Zufall hat uns wie auch noch in einem anderen Falle[141] und wie gelegentlich auch bei Tizian und Tintoretto eine vorbereitende Skizze zu dem Bilde des reichen Prassers erhalten, die, leider auf der einen Seite beschnitten, sich jetzt in der National Gallery in London befindet[142] (Abb. 17).

Beim Vergleich von Skizze und Bild fällt als erstes in die Augen, wieviel tiefenräumlicher die Studie wirkt. Die in den Raum führenden perspektivischen Linien drängen sich dem Auge bedeutend stärker auf als im Bilde, wo der teppichmäßige, flächenhafte Eindruck vorwiegt. Dies rührt hauptsächlich daher, daß in der Studie der Abschnitt rechts von der Säule mit dem Bettler (der die meisten perspektivischen Linien enthält) etwa die Hälfte, im Bilde jedoch nur ein Drittel des Hauptabschnittes beträgt.

In der Skizze sind außerdem Mittel- und Seitengruppen voneinander getrennt und nicht wie im Bilde auch in der Fläche miteinander verbunden. Denn dort gewinnen beide Seiten Kontakt dadurch, daß der Künstler den Arm des Lazarus in derselben Richtung wie den des hundehetzenden Mannes führt, und dazu parallel den Hund, (welcher in der Skizze weiß gefärbt ist), dichter an die Säule heranrückt, so daß auch

dessen Schwanz auf ihn weist[143]. Dieser Arm verdeckt zugleich den in die Tiefe führenden, aufdringlich hellen Pflasterstreifen. Der flächenhaften Wirkung zuliebe sind die Figuren im Bilde mehr an den vorderen Rand herangerückt. Die in der Skizze fehlende Schüssel vermittelt wieder in malerischem Sinne zwischen den beiden Tischseiten und nimmt der in die Tiefe verlaufenden Linie des Läufers die Härte. In die gleiche Ebene wie Gambenspieler und ältere Kurtisane wurde der Mohrenknabe versetzt, dessen vorgestrecktes Bein dem der Dame parallel läuft. Durch seine Kopfwendung sind Beziehungen zum Beschauer geschaffen worden. Dieselbe Verbindung von links nach rechts im Sinne des fortlaufenden Ornaments findet sich, mehr ausgeführt als in der Skizze, auch im Hintergrunde. Durch Figuren wird die Lücke im Gartentor ausgefüllt, und der Brunnen ist freier in den Raum gestellt worden. Die auf dem Brunnenrand sitzende Gestalt wiederholt die von dem Mann mit dem Falken links begonnene Bewegung, die in den Randfiguren ausklingend, parallel der Armbewegung des Dieners mit den Hunden verläuft. Kleine Abwandlungen in der Architektur unterstützen im Bilde gegenüber der Skizze die flächenhaften Tendenzen. Alle Stellen, an denen Mauern im rechten Winkel zusammenstoßen, werden zu diesem Zwecke verdeckt[144]. Die Säulen wirken entsprechend der in die Breite gezogenen Komposition weniger hoch. Die Abschlüsse der Säulengänge (links neben dem Garten) werden dafür weiter hinaufgeführt, so daß man kaum über ihnen den Himmel erblickt und die Intensität der Tiefe weniger spürt. Hinter der rechten Terrassenmauer ist in der Skizze die Landschaft, noch ohne das brennende Haus, bedeutend eindrucksvoller als im Bilde gegeben. Der Studie nach scheint es, als habe Bonifazio zuerst den Raum konstruiert und die Figuren dann hineingesetzt. Im Bilde dagegen sind beide miteinander verbunden, und die Tiefenbewegung hält der Flächentendenz die Waage.

An der beschnittenen Skizze, die dem Bilde gegenüber abgehackt wirkt, kann man erkennen, wie wichtig auch die linke Bildseite für die Gesamtkomposition ist. Denn das Ganze ist als fortlaufendes Ornament gesehen. Deutlich steigt die Hauptkurve von den Köpfen der Knaben (links) über die der Hauptgestalten, fällt etwas im Nacken des Gambenspielers ab, steigt noch einmal zu dem dahinter befindlichen Mann und setzt sich über Arm und Bein des Lazarus bis über den Bildrand fort. Wie auch in anderen ähnlich ornamental aufgebauten Kompositionen des Künstlers wird sie durch die Säulen, die die Verbindung zum oberen Bildrand schaffen, in einzelne Abschnitte geteilt[145]. „Je häufiger ein solches Breitbild durch vertikale Linien in einzelne unregelmäßige Abschnitte zerlegt erscheint, um so stärker enthält es natürlich die Anregung zu einer seitlichen Fortsetzung." Der hochgelegte Horizont gibt die Möglichkeit, die Leinwand mit dem getäfelten Fliesenboden zu füllen, auf welchem die hellen Streifen nach venezianischer Tradition ornamental-flächenhaft als selbständige Linien, (die sich auf dem Podium [links] in Schattenstreifen fortsetzen), aufgefaßt werden sollen[146]. —

Die Parallelen des vorgesetzten rechten Beines der älteren Dame, des gestreiften Beines des Mohren und des weißen Hundes betonen im Mittelteil die vorderste Ebene, zu welcher der Läufer, die Tischkanten und das Bein der Lautenspielerin (in einer Linie mit dem rechen Arm des hundehetzenden Mannes hinter ihr) von der zweiten Schicht aus vermitteln. In der Hauptgruppe ist jeder Teil möglichst silhouettenhaft für sich gesehen, und alle nur durch Linien eng verbunden. Wo eine Überschneidung nötig wird, wie bei dem auf den Bettler gehetzten Hund, wird dessen Kopf linear in das Ärmelloch im Mantel des davorsitzenden Musikanten eingepaßt, genau so der Mann mit dem Falken wie ein Zwickelornament in die Lücke hinter der melancholischen Kurtisane[147]. Die anderen Hintergrundsfiguren werden dicht über die Köpfe der vorderen Gestalten gesetzt.

Dieses, auch der Darstellung nach, in der venezianischen Malerei einzig dastehende Bild scheint von Bonifazio ohne Anlehnung an Vorbilder, (falls diese nicht verloren sind), selbständig entworfen zu sein[148]. Die Physiognomik der Personen ist wiederum nicht sehr mannigfach, nicht übermäßig individuell und repräsentiert den aus palmesken und tizianesken Elementen gemischten Typus, der an die weiblichen Figuren der „himmlischen und irdischen Liebe" erinnert und auch in der Madonna der Pitti-Conversazione (Abb. 15) vertreten war, die wir kurz vor den Epulone eingereiht haben[149]. Die Darstellung von Säulenhallen ist für Vendig, wo sie einen Bestandteil der Paläste bilden, nichts Ungewöhnliches und findet sich bei Carpaccio (Steinigung des Stephanus, Brera)[150], in Tizians „Tempelgang Mariä" und in Paris Bordones Bildern. Einzig die Landsknechte im Hintergrund sind für italienische Bilder neu und könnten möglicherweise auf nordische Vorbilder zurückgehen[151].

Vorherrschend im Farbeindruck ist ein silbergrauer Ton, wie er oft in Venedig bei windigem Wetter zu beobachten ist, wenn die Wolkenschatten über die Architektur ziehen, besonders in dem allseitig eingeschlossenen Markusplatz[152]. Es ist ein ruhiger und kühler Ton, der hauptsächlich durch das Grau der Säulen erzeugt wird. Für den koloristischen Eindruck spielt die silbergraue Architektur zusammen mit dem gelblichen Rot des Bodens die bedeutendste Rolle. Im Gegensatz zur tonigen Gesamtstimmung in den Bildern des Carpaccio und auch des Paris Bordone[153] sind alle Farben von diesen beiden Haupttönen umklammert und die einzelnen bunten Farbstückchen fest eingespannt in diese ruhigen Flächen. Die Kombination der Gegensätze, kühles Silbergrau gegen warmes gelbliches Rot, dem sich die meisten Töne anschließen, verleihen dem Bild seine Ausgeglichenheit und Vornehmheit, zu der auch das Breitformat beiträgt[154]. In der Cena der Brera (Abb. 16), welcher der Silberton auch schon eigen war, konnten wir bereits den Beginn dieser koloristischen Richtung wahrnehmen. Es soll aber noch einmal betont werden, daß sich Bonifazios Bilder nicht wie etwa die Rembrandts nach der Tonigkeit datieren lassen. Das beste Gegenbeispiel ist die

Londoner Skizze. Viel brauner und weniger freudig in der diskreten Farbenwahl gehalten, ist sie koloristisch ganz unabhängig von dem Bilde selbst und nimmt schon Tendenzen vorweg, die im Monumentalgemälde bei Bonifazio erst später hervortreten. Sie zeigt deutlich, wie Bonifazio das Bild zunächst flächig-farbig konzipiert; Modellierung spielt in der Skizze keine Rolle. Interessant ist auch die Verschiedenheit der Technik in Skizze und Bild bei Holz und Leinwand als Malgrund. Auf letzterer ordnen sich die Helligkeiten den anderen Farben stärker ein, der allgemeinen Wirkung der Leinwandtextur zuliebe[155].

Die eine Säule links im Unterschied zu den anderen aus weißlichgelbem Marmor gebildet, schafft die Überleitung von dem Silbergrau zu den Tönen des Inkarnats. Sie findet ihr farbiges Gegenstück rechts in dem weißen Hunde und der hellen Bettlergestalt, der einzigen, an der im Vordergrund noch etwas Weiß verwendet ist, das in der hellen Figur am Brunnenrand im Hintergrunde abklingt. Überhaupt finden die Hauptfarben vorne, wie auch in der Anbetung der Könige (Abb. 14), in den Hintergrundsfiguren ihre Ergänzung und fördern auf diese Weise die Raumkontinuität[156]. Das lebhafte Rot im Bein des Gambenspielers ist der kräftigste Ton im ganzen Bild und steht genau in der Achse der stärksten Tiefenbewegung. Er kehrt in dem Reiter im Hintergrunde wieder.

Wie im Emmausmahl wird den zahlreichen untereinander verwandten, rötlichen Tönen das kühle Blaugrün im Kleide des Bettlers in größerer Intensität aber geringerer Ausbreitung gegenübergestellt[157]. Mit ihm ordnet sich das Braungelb im Kittel des hundehetzenden Mannes, (in dessen Mütze und Strümpfen die blaue Farbe wiederkehrt), komplementär zusammen. Bei beiden stehen sich ein beschattetes und ein beleuchtetes Gesicht gegenüber, ebenso symmetrisch dazu beim Prasser und der ihm zugewandten Frau. Ähnlich entsprechen sich die Säulen, von denen die vorderste links und die hinterste rechts in gleicher Weise durch schräge Linien geädert und gegensätzlich beleuchtet sind. Der Epulone ist wohl das Bild, das in seiner teppichartigen Wirkung denen des Carpaccio unter allen bisher betrachteten am nächsten kommt. Die Farben werden nicht mehr in demselben Maße wie in den palmeskeren Werken als an bestimmte Stellen des Bildes gebunden, sondern mehr als Tönungen empfunden[158]. Soweit wie Tintoretto gelangt Bonifazio aber in der allgemeinen Farbverschmelzung nie. Auch in den spätesten Werken hält er immer noch an dem festen Gerüst einiger gegensätzlicher Nuancen und Lokaltöne fest. In der Mitte zwischen alter und neuer Auffassung stehend bereitet er jedoch dem modernen Kolorismus die Wege. Er unterscheidet sich stark von Tizian, der gewöhnlich eine regelmäßigere Komposition der Farben bevorzugt[159], bei welcher die einzelnen Glieder des Bildes sich deutlicher herauslösen, bis er sich noch in seinen spätesten Jahren, von Tintoretto beeinflußt, den neuen Zielen zuzuwenden beginnt.

Bei Bonifazio geht auch die Wirkung der Leinwandtextur noch nicht wie bei Tintoretto soweit, daß darüber die detaillierte Ausführung der Nebendinge vernachlässigt wird. Die kostbaren Kostüme der Venezianerinnen, die damals in Italien ihresgleichen suchten[160], ihre goldblond gefärbten Haare, der durchscheinende Stoff des Tischläufers, der Fußboden (auf dem vorn die einzelnen Ziegel deutlich sichtbar sind), die Säulen u. a. m. sind mit derselben Feinheit, die wir schon aus früheren Bildern kennen, wiedergegeben, und mit liebevollster Genauigkeit ist jede Kleinigkeit behandelt. Bonifazios spezielle Begabung lag offenbar neben seinem Sinn für das Dekorative in seiner Geschicklichkeit bei der Einzelausführung. Daher sind seine Cassonen auch von besonderem Reiz. Oft gehen beide Richtungen, die großdekorative und die auf Einzelschönheiten gerichtete nebeneinander her. In diesem Bilde aber haben sie sich vereinigt.

Die scharfe theatermäßige Beleuchtung des Emmausbildes und der Anbetung der Könige (Abb. 16, 14) ist jetzt geschwunden. Wie auch in der Pitti-Conversazione (Abb. 15) herrscht ein gleichmäßiges, diffuses Licht, das von nun an Bonifazios Bildern eigen bleibt. Es trägt mit zur einheitlichen Leinwandwirkung bei und hat nichts mehr gemeinsam mit der noch einzelne Stellen betonenden Beleuchtung der bellinisch-palmesken Richtung. Diese Lichtgebung weist bereits über die in Tizians Tempelgang Mariä hinaus. Auch aus diesem Grunde möchte ich den reichen Prasser erst ans Ende der dreißiger Jahre, spätestens 1540 datieren[161].

Von den wenigen Bildnissen, die Bonifazio gemalt hat, wäre das Frauenbild aus Boston[162] hier anzureihen (Abb. 20). Da ich das Original nicht kenne, möchte ich mich darauf beschränken, auf die (auch von Mary Logan erwähnte) Ähnlichkeit[163] in der Stellung dieser Frau mit der melancholischen Kurtisane im reichen Prasser (Abb. 18) hinzuweisen. Kopfneigung und Blick erinnern außerdem an Lottos Holford-Lucrezia[164], die unsere Datierung des reichen Prassers in das Ende der dreißiger Jahre bestätigen kann. Der freieren Raumfüllung und der betonten Diagonalkomposition nach kann das Bostoner Bild gut etwa 10 Jahre später als das des Lotto entstanden sein. Es würde so ein Glied in der Reihe der von Giorgione in Venedig eingeführten Idealbildnisse bilden. Um sich über die dreißigjährige Entwicklung dieses venezianischen Bildtypus klar zu werden, vergleiche man Lottos und Bonifazios Bilder, die eine Weiterbildung der „Maîtresse de Titien" im Louvre bedeuten, mit der Doria-Salome und Tizians Flora.

Einige Bilder kleineren Formats, die z. T. zum Schmuck von Truhen oder sonstigen Möbeln gedient haben mögen, legen Zeugnis ab von Bonifazios Talent für liebevolle Ausführung kleinster Teilchen und von seiner leichten, graziösen Pinselführung. Glücklicherweise sind uns drei derartige zusammengehörige, ovale Bildchen erhalten, die wahrscheinlich einmal zu einem und demselben Möbelstück gehörten (Abb. 23—25).

Zwei von ihnen befinden sich im Berliner Museum[165] (Abb. 23, 25), das dritte im Besitze des Herrn Giacomo Frizzoni[166] in Bergamo (Abb. 24), wo es Berenson[167] Bonifazio zuschreibt, ohne die Zugehörigkeit zu den Berliner Bildern zu erwähnen. Die Zusammengehörigkeit der drei Bilder steht außer Zweifel. Sie haben alle drei das gleiche, ovale Format und sind formal und farbig genau aufeinander abgestimmt. Die abgeplatteten Berge mit den scharfen Kanten, Bäume und Laub, Faltengebung und flaue Zeichnung der Gliedmaßen und die Schrittstellung (des Säers, Abbildung 24 und des Mohren, Abb. 23) stimmen samt den Typen in dem Bergamasker Exemplar und den Berlinern überein.

Man wird über die Anordnung der drei Bilder nicht im Zweifel sein. Der Reihe nach folgten sich offenbar: die Kranzwindenden, die Säer und der Krönende. Schwieriger ist die gegenständliche Deutung, die, wie bei mancherlei allegorischen Darstellungen der Zeit schwer zu enträtseln ist. Wahrscheinlich handelt es sich um Monats- oder Jahreszeitendarstellungen, das Motiv des Kranzwindens und Kränzens findet sich bereits häufig in den Elfenbeintäfelchen des französisch-burgundischen Kunstkreises im 14. Jahrhundert. Im Mittelbild schreitet eine Frau in der frischen Luft des Morgens dem Mann voran über den Acker und streut mit der Hand achtlos die Körner aus, die der Säer sorgsamer in Furchen fallen läßt. Auch in den Seitenbildern sind je eine männliche und weibliche Gestalt die Hauptpersonen, denen sich im Hintergrunde genremäßig aufgefaßte Gruppen zugesellen, wie sie uns bei Bonifazio häufiger begegnen[168].

In allen drei Darstellungen spielt die Landschaft eine bedeutende Rolle, so daß wir sie nicht mehr als bloße Staffage empfinden. Im Gegensatz zum Mittelstück herrscht in den Seitenteilen das kühle Licht des Spätnachmittags. Trotzdem alle drei Bilder aufeinander Bezug nehmen, sind sie nicht nach der Schablone behandelt. Das in Bergamo ist von den Unbilden der Zeit weniger berührt worden als die Berliner Seitenstücke und dürfte deshalb vielleicht das kostbarste genannt werden.

Es würde zu weit führen, im einzelnen auf die vielerlei Linienverbindungen zwischen den Figuren untereinander, sowie zwischen ihnen, der Landschaft und der Staffage ausführlich einzugehen. Überall nimmt die Komposition auf die ovale Rahmenform Bezug, die Gestalten sind durch die Folie der Bäume mit der Fläche verbunden. Der Landschaft wird durch scharfe Trennung der Gründe die starke Tiefenwirkung genommen, und zwar im linken Bilde durch das Schiff, im mittleren durch die Hecke, im rechten durch die sich vorschiebende Halbinsel. Parallelen spielen eine Rolle (Linie von der Hand mit dem Kranze zum Fuß des Mannes im linken Bild [Abb. 23] parallel dem Zepter, unterer Rocksaum der musizierenden Dame im selben Bild parallel der Abschlußlinie der vorderen Erdscholle, desgleichen der Weg ganz rechts dem Rasenrande. Ähnliches in den anderen Bildern). Die Gruppen der Hinter-

grundsfiguren sind in sich ornamental geschlossen und doch nicht isoliert. In den seitlichen Bildern halten sie den Hauptfiguren das Gleichgewicht, nur das Säerbild in seiner Eigenschaft als Mittelstück ist mit betonter Symmetrie komponiert. Die Figuren blicken hier nach verschiedenen Seiten, die durch die fallenden Körner gebildeten Kurven entsprechen sich. Den engen Zusammenhang der drei Stücke lassen zugleich einige Motive der Seitenbilder erkennen: das Standmotiv des Säers wird vorbereitet durch das des Mohrenknaben und klingt in dem kränzenden Mann im Gegensinne aus. Sein wehender Mantel wiederholt in enger und kleiner gesehener Form den der Säerin. Sonst aber sind die Seitenbilder nicht zueinander im Gegensinn aufgebaut. Wenn sich auch die Mädchen einander entgegenneigen, so fehlen doch sich entsprechende Bildteile an den Rändern, charakteristisch für die dezentralisierende Tendenz des Künstlers, der den Hauptwert auf das Abrollen der Komposition von links nach rechts legt. In dieser Richtung schreiten auch die Figuren des Mittelstückes. Damit man sich in Gedanken das fortlaufende Band verlängern kann, gibt Bonifazio auch am Ende keinen festen Abschluß. Erst durch die Einschiebung des Mittelbildes zwischen die Berliner Bilder wird der Sinn der Komposition verständlich.

Nicht nur in der formalen, auch in der farbigen Disposition erkennt man die Zusammengehörigkeit der drei Stücke, die man leider kaum jemals vereinigt sehen wird. Sie ist bei allen nur auf Blau, Gelb und Rot aufgebaut, in den Einzelstücken in verschiedenster Weise mit Bezugnahme auf die Tönungen des Nachbarbildes nuanciert. Vor der dunklen Folie des Laubwerks leuchten die fröhlichen Farben wie bunte, kostbare Steine auf dem dunklen Samt eines Schmuckkästchens. Doch ist die Buntheit nicht, wie bei früheren Künstlern, auf das Nebeneinander kräftiger Töne und die komplementäre Wirkung von Blau und Gelb abgestellt, sondern stets sorgt ein gedämpfter Ton neben dem leuchtendsten für einen Ausgleich. Der kräftigen Wirkung des komplementären Blau und Gelb halten das gedämpfte Gelbbraun und Rot die Waage. Wie in der Komposition finden sich in allen drei Bildern auch in der Farbe Entsprechungen: bei den Kranzwindern ist der Mohrenknabe in ein leuchtend orangefarbenes Wams gekleidet, sein Gegenstück, der Kränzende, trägt dagegen ein stumpfes braungelbes Kleid. Dafür aber leuchtet das blaue Gewand seiner Dame, das Gold ihrer Haare verstärkend, um so kräftiger; ihr Gegenstück wirkt wiederum in dem transparenten mattroten Kleid fast neutral neben ihrem Begleiter. Die Frau des Mittelbildes trägt das aus den blauen und roten Kleidern ihrer Nachbarinnen kombinierte Gewand mit kräftig karminrotem Überwurf über blauem Rock. Hier sind die Intensität des Blau und Rot gerade umgekehrt wie in den Berlinern Bildern verwendet. Die drei männlichen Hauptgestalten lenken den Blick von links nach rechts durch ihre Stellung und durch das in dieser Richtung immer schwächer werdende Gelb (Orange links, Goldbraun in der Mitte, Gelbbraun rechts). Die Hintergrundsfiguren

nehmen die Töne des Vordergrundes in den verschiedensten Variationen, wiederum in Beziehung zu den Nachbarbildern, auf.

Nur vor den Originalen kann man sich von der Feinheit der malerischen Behandlung, der liebevollen Ausführung aller Einzelheiten einen Begriff machen. Wie Wasser und Wellen, Schatten und Lichter, die weißen Säume der Hemden, die Bäume und Gebäude behandelt sind, das erinnert mehr an holländische, feinpinselige Arbeit als an italienische. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß die ausgedehnte Wiedergabe der Landschaft mit Seen, Buchten, Landzungen und Häusern mit tief herabhängenden Strohdächern auf Patiniersche Vorbilder zurückgeht, wie sie schon im Giorgionekreis benutzt worden sind[169]. Holländische Bilder waren in Venedig, wie wir durch Michiel[170] wissen, in großer Zahl vorhanden, eine Baumgruppe wie die links bei den Kranzwindern, die durch die Stämme einen Blick ins Dickicht gewährt, erinnert geradezu an Bril.

Chronologisch möchte ich die Bildchen dem reichen Prasser (Abb. 18) anreihen, nicht nur wegen des Silbertones und der reifen Farbbehandlung, sondern auch wegen der ähnlichen Kompositionsart, die die Figuren durch eine Fülle linearer Beziehungen untereinander bindet und den Raum durch Hintereinanderschichtung der Flächen gewinnt. So sind die in die Tiefe führenden Ackerfurchen bei den Säern z. B. den hellen Pflasterstreifen im Bilde der Venezianischen Akademie vergleichbar (Abb. 18). Das Größenverhältnis der Figuren zum Raum entspricht ebenfalls den Bildern vom Ende der dreißiger Jahre.

Trotz seines schlechten Erhaltungszustandes soll im Anschluß an die Cassonebilder noch ein kleines Bild in englischem Privatbesitz[171], Europa auf dem Stier darstellend, für Bonifazio in Anspruch genommen werden (Abb. 27). Noch immer ist es ein ansprechendes Werk[172]. Die Frauenfigur ist denen der Berliner Cassonen sehr verwandt (Abb. 23—25), mit der hohen Stirn und der lahmen, dekorativ aufgefaßten Armführung; der stark beschädigte Fuß läßt sich mit dem der Säerin auf dem Bildchen in Bergamo vergleichen (Abb. 24). Für Palma, dem Borenius das Bild zuschreiben möchte[173], erscheint es mir zu flächig-dekorativ, auch im Gesichtsausdruck zu unpersönlich. Vor 1540 scheint mir eine derartige Auffassung in Venedig nicht möglich. Die Architektur, die auch z. T. übermalt war, ist rechts im Hintergrunde wohl nicht original. Überhaupt macht das Ganze den Eindruck, als müsse es nach links fortgesetzt werden. Vielleicht gehörte es einmal zu einem größeren Bilde mythologischen Inhalts oder wie die Berliner Bilder zu einer Serie. Echt bonifaziesk sind die Lichter aufgesetzt; die ornamental gelegten Falten finden ebenfalls ihre Analogien in den Cassonebildern. Schließlich spricht das helle Rosa des Kleides, Karmin in den Schatten, selbst in der Verstümmelung noch von des Meisters subtiler Technik.

In der Formgebung steht der Jäger der Londoner Galerie[174] den

Figuren der kleinen Ovalbilder ebenfalls nahe (Abb. 26). Vielleicht gehörte er einmal zu einer Serie von Monatsbildern, wie sie aus der Schule Bonifazios in kleinerem Format erhalten sind[175]. Seiner Technik nach ist der Jäger mit der überaus kräftigen Leinwandwirkung, den virtuos behandelten breiten Lichtflächen und den langgezogenen Proportionen bei kleinem Kopf ans Ende der vierziger Jahre zu datieren. Der verwandten Auffassung wegen soll er aber gleich hier an die Cassonen angeschlossen werden (Abb. 23—25).

Das Gemälde wirkt wie ein ins Große übersetztes Möbelbild; im Standmotiv ist die Figur dem Mohren auf dem Bilde der Kranzwinder und dem Sämann in Bergamo ähnlich (Abb. 23, 24). Nach Art der für den Palazzo Camerlenghi geschaffenen Heiligengestalten wurde der Jäger auf ein Postament gestellt. Über der rechten Schulter trägt er an einer Stange das Wildbret, in der linken Hand hält er einen langen Pfeil. Stange und Pfeil laufen einander parallel. Die Endpunkte verbunden ergeben ein Parallelogramm, in das der Oberkörper diagonal eingespannt ist. Man denke sich von den Händen aus Lote gefällt, sie rahmen dann den Unterkörper mit Hilfe der Balustrade und der Verbindungslinie der Hände zu einem Quadrat. Die Schnittpunkte der vom Pfeil gebildeten Linie mit dem unteren Bildrand und der vom linken Arm gebildeten mit dem oberen liegen auf einer Linie, die zum senkrechten Bildrand parallel ist. So wirkt die Figur überaus ornamental durch die geometrischen Beziehungen ihrer Linien. Trotzdem die Gestalt nicht geradezu vor einer Folie steht, wahren doch der Wald im Hintergrunde und die der Stufe parallele Wolkenschicht die Fläche.

Der Jäger trägt eine leuchtend zinnoberrote Jacke über weißem Hemd. Wieder herrscht der silberne Ton in dem von abendlichem Licht erfüllten Bilde. In breiter Fläche fällt das Licht auf die Stufe und in Flecken auf die Gestalt. Wald und Wiese sind dunkel, das Rot des Kleides kontrastiert mit dem stumpfen Blaugrau des Himmels. Hier tritt uns derselbe Sinn für Landschaft, Luft und Leben in der Natur entgegen, wie in der Serie der Möbelbilder, jedoch noch größer und reifer empfunden. Mehr als bei Giorgione wird die Stimmung von dem Naturhaften beherrscht, dem der Mensch sich unterordnet. Schiavone, der Schüler Bonifazios, und Tintoretto (vor allem in den Bildern der Schule von S. Rocco in Venedig) führen späterhin diese Tendenzen weiter. In Mittelitalien, wo der Mensch vorherrschend ins Zentrum gerückt ist, gibt es um diese Zeit eine solche Art des Naturempfindens nicht, während sie sich in Venedig bis zu Guardi erhalten hat. Die sehr flott behandelten Figuren im Hintergrund sind ganz nach Art der Hintergrundsgestalten in Bonifazios späten Bildern gegeben.

DIE SPÄTWERKE

Von den hübschen Möbelbildchen schuf der Künstler gewiß noch mehr als uns erhalten geblieben[176]. Nach der Abschweifung zu ihnen kehren wir zu der Reihe der repräsentativen Gemälde zurück, die wir beim reichen Prasser abbrachen (Abb. 18). Dieses Meisterwerk krönte des Künstlers Bemühungen in seinen besten Jahren. Nunmehr waren ihm nur noch 13 Jahre zu leben beschert. Die jetzt im Abstand von einigen Jahren folgenden Werke zeigen z. T. schon einen Bruch mit den alten Tendenzen und offenbaren größere Reife und Geistigkeit.

Neben dem reichen Prasser stellt Bonifazios V e r k ü n d i g u n g eine seiner besten und in ihrer dekorativen Wirkung unübertroffenen Kompositionen dar (Abb. 33, 35, 36)[177]. Einst gehörte sie zum Palazzo Camerlenghi, wo das dreiteilige Bild die Camera degli Imprestidi zierte. Heute ist es zerschnitten[178].

Das Thema der Verkündigung war für Venedig nichts Neues, alle großen Künstler hatten sich daran versucht, auch Palma hatte ein Halbfigurenbild dieses Gegenstandes geschaffen[179]. Das Neue für Venedig in Bonifazios Bild ist die Isolierung des Engels und der Madonna durch die Einschiebung Gottvaters, der über dem Markusplatz schwebt; dies war durch die Form der Wand bedingt. Die Selbständigkeit der einzelnen Teile muß so stark erschienen sein, daß man das Ganze zerschneiden konnte.

Eilends kommt der Engel mit seiner Botschaft von links her durch eine Loggia, über deren abschließendem Geländer der blaue Himmel sichtbar ist. Er wird hinter der Säule vorbei über die anschließende Loggia, die den Blick auf den Markusplatz gewährt, in das Gemach der Madonna stürmen. Schon hört sie die Botschaft und wendet sich ihm an ihrem Gebetpult sitzend in fürstlicher Haltung, demütig abwehrend entgegen. Draußen aber erblickt man Gottvater über der Markuskirche, vor ihm die Taube in goldenem Strahle. Kirche, Dogenpalast und Piazzetta sind, wenn auch nicht photographisch genau, doch naturgetreu, von der Loggia des Uhrturms aus geschen, wiedergegeben. Was im Florenz und Rom der Hochrenaissance ausgeschlossen wäre, die Verbindung der heiligen Erzählungen mit der heimischen Szenerie, das ist in Venedig nichts Außerordentliches. Wie Bonifazio im reichen Prasser (Abb. 18) den venezianischen Palast und Garten zeigt, so hier den Stolz seiner Vaterstadt, die Piazza S. Marco. Tizian in der „Fede" des Dogenpalastes (der Doge Grimani vor dem Glauben kniend) gibt an historischer Stätte im historischen Bild den Blick vom Wasser auf den Dogenpalast; Bonifazio, venezianischer noch als sein großer Zeit-

genosse, denkt sich auch die biblischen Ereignisse in die heimatliche Umgebung. Der venezianische Beamte, für dessen Amtsraum das Bild bestimmt war, wird nichts Befremdliches in dieser Art der Darstellung erblickt haben. Bonifazio setzte nur fort, was Gentile Bellini und seine Genossen in ihren Zeremonienbildern begonnen hatten. Carpaccios Architekturen waren zumeist auch nichts anderes als etwas phantastische Umgestaltungen der venezianischen Heimat, Giulio Campagnolas Stich[180] der Samariterin mit Venedig im Hintergrund ist bekannt. Und so getreu will Bonifazio sein, daß er auch die im Jahre 1540 begonnene Loggietta des Sansovino deutlich zeichnet[181]. 1543/44 schieden die Stifter des Bildes aus dem Amt. In dieser Zeit mag das Gemälde begonnen sein. Daß Bonifazio im übrigen die Szenerie nicht genau wiedergibt, sondern aus dem Gedächtnis, liegt an der Einstellung des Renaissancekünstlers, der nicht das, was er s i e h t, sondern das, was er w e i ß und für wichtig hält, darstellt. Nie kann man so die Seitenfassade der Kirche zusammen mit ihrer Front und der des Dogenpalastes von einer Stelle aus erblicken. Außerdem wird in Wirklichkeit die Fassade des Dogenpalastes von der Kirche verdeckt. Eine andere Abweichung von der Wirklichkeit wird man in der Stellung des zu weit in den Hintergrund geschobenen Campanile erblicken.

Ein Vorbild zu dieser komplizierten Komposition bietet uns Marc Antons Stich nach Raffaels Verkündigung[182]. Auch hier kommt der Engel von links über eine Galerie in das anschließende Gemach der Madonna hinein. Beide Räume sind durch einen Pfeiler getrennt, bei Marc Anton eilt Gabriel vor diesem vorbei, bei Bonifazio dahinter. Offenbar wollte er die Überschneidung meiden und auch die Lokalität besser kennzeichnen. Beine und Unterkörper des Engels sind jedoch viel mehr nach vorne gewendet als sich mit seiner Laufrichtung vereinbaren läßt. Uneinheitlichkeit zwischen Ober- und Unterkörper ist die Folge, die dem so wenig organisch empfindenden Venezianer kaum zum Bewußtsein gekommen sein mag. Bonifazio braucht das in die Tiefe schwingende rechte Bein und den ebenfalls in den Raum stoßenden Arm mit dem Lilienstengel, um den Anschluß an die Fläche der abschließenden Balustrade zu gewinnen. Er begnügt sich nicht mehr wie in früheren Bildern mit silhouettenhafter Füllung der Vorderfläche, sondern will den Raum beherrschen.

Ähnlichen Zwecken dient im Bilde der Madonna der vorstoßende Fensterflügel (an dem sie sich stoßen müßte, wollte sie sich erheben), ihr über der Bank liegender Mantel und im Mittelstück der Lichtstrahl. Trotzdem erreicht Bonifazio bei weitem nicht die plastisch-räumliche Wirkung des raffaelischen Vorbilds. Innerhalb der einzelnen Ebenen bleiben die linearen Bindungen viel zu stark, um sie, abgesehen von der Texturwirkung der Leinwand, nicht in ihrer ganzen flächenbetonenden Tendenz zu empfinden. Der Vorhang vor dem Bett läßt zwar dadurch, daß er aufgeknotet ist, (was sich in niederländischen Bildern oft, in italienischen seltener findet), die Tiefe

des dahinter befindlichen Raumes ahnen, dient aber zum größten Teil der Vorderfläche als Folie.

Die Madonna ist ebenso wie der Engel dem römischen Stich in Ausdruck und Bewegung sehr ähnlich. Trotzdem sie im Gegensatz zu diesem auf der Bank sitzend dargestellt ist, macht sie dieselbe plötzliche Wendung nach links, wobei ihr rechtes Bein beim Übergang vom Sitzen zum Knien in eine ungeschickte Stellung gerät. Die köstliche Malweise des reifen Meisters aber hat die Härten des Stiches in Ausdruck und Bewegung veredelt und durchgeistigt. Die rechte auf der Brust liegende Hand des Vorbildes hat Bonifazio in eine abwehrende umgewandelt. Er tat das wohl, um die lineare Verbindung mit den anderen Bildteilen zu wahren. Von der Hand des Engels ging der Zug in die Linke Gottvaters und in dem Lichtstrahl wieder hinab in die Rechte Marias, über den Saum ihres Kopftuches in die andere Hand, durch den Zipfel über diesem Arm in das aufgeschlagene Buch und wie immer ohne Abschluß aus dem Bilde heraus. Die Linien des Mantelsaumes und der Abschluß des über dem Pult hängenden Tuches wiederholen in weiteren Schwingungen die oberen Kurven, ähnlich das in verschiedene waagerechte Abschnitte zerteilte Gewand des Engels. In der grundverschiedenen Auswertung derselben Motive bei dem römischen und venezianischen Maler offenbart sich der ganze Unterschied in der künstlerischen Auffassung beider Schulen.

Will man noch einmal den Weg ermessen, den Bonifazios Entwicklung von den Jugendbildern bis zu diesem Punkte genommen hat, so bietet sich in der Conversazione der Ambrosiana (Abb. 6) ein gutes Vergleichsobjekt. Die Plumpheit der ähnlich bewegten Madonna dort ist in Leichtigkeit, das Umständliche, Überladene der Drapierung in einfache Motive aufgelöst. Der Verkündigungsengel, zweifellos ein Bruder des Erzengels dort, füllt den ihm zugewiesenen Raum in ornamentalster Weise. Sein Schatten auf dem Boden wiederholt die Horizontale der abschließenden Schranke; die Wolke in der linken Ecke, das untere Ende des Lilienstengels rechts wiederholen die diagonale Richtung der Flügel. Dagegen mutet der Engel der Conversazione eng und befangen an, wie eine aufgeklebte Silhouette[183].

Gottvater in weitgeblähtem Mantel, abweichend vom raffaelischen Vorbild erinnert zunächst an Michelangelo, der ja im allgemeinen später als Raffael in Venedig Einfluß gewonnen hat[184]. Das Mantelmotiv, flächig umgestaltet, könnte von der sixtinischen Decke stammen. Im übrigen scheint mir dieser Gottvater dem in Marc Antons Stich „Gott dem Noah erscheinend“[185], in Haltung und Physiognomie verwandt. Charakteristischerweise läßt Bonifazio sich an den Köpfen der Putten genügen, deren schwebenden Körper zu zeigen ihm Mühe gemacht hätte. Die abgespreizten Hände Gottes, ebenso wie die des Engels und der Madonna sind summarisch, nicht wie lebendige, sondern ornamentale Dinge behandelt. Die schöne auf der Brust liegende

Hand der Jungfrau lehnt sich an die Vorlage an, nicht ohne wieder in der Zusammenfassung des dritten und vierten Fingers typisch bonifaziesk gegeben zu sein.

Weit lebensvoller als in der Photographie wirken im Original die Gesichter der Figuren mit dem rötlichen Hauch auf den Wangen, dem goldenen Inkarnat, dem ganzen Zauber der porösen Malweise, die immer die Untermalung ein wenig durchschimmern läßt und so eine atmende Oberfläche erzielt, auf die die Helligkeiten körnig und tupfenweise aufgesetzt sind. In keinem von Bonifazios Bildern ist das Prinzip, die Farben in Licht und Schatten zu verändern, so sehr, fast bis ins Unnatürliche angewandt. Das kräftig karminfarbene Kleid der Madonna ist in den Schatten fast lila, das weiße Engelsgewand mit den bläulichen Schatten wirkt wie ein changierender Stoff, so dunkel sind diese an einigen Stellen. (Diese scharfen Unterschiede sind auch in der Photographie erkennbar.) Prächtig strömt das Licht auf die Jungfrau nieder und folgt auf der anderen Bildseite dem Engel. Alle Flächen sind breit angelegt, wie auch in den Bildern mit den einzelnen Heiligengestalten (Abb. 10—12). Es handelt sich hier nicht um Feinmalerei wie im Epulone oder den Möbelbildern (Abb. 18, 23—25), sondern um eine großdekorative Malweise, bei der das Stoffliche trotzdem zu seinem Recht kommt. (Die Intarsien, die Butzenscheiben, die der Stolz Venedigs waren, das Schleiertuch der Madonna.) Die Textur der Leinwand spricht außerordentlich stark mit. Die Architektur im Mittelstück ist einfarbig gelbbraun und trocken gegeben, den Akzent soll die figürliche Darstellung haben[186]. Sehr hübsch beobachtet ist es, wie der Helm des Turmes aus den Wolken auftaucht, deren unterer Rand die Höhenunterschiede zwischen den einzelnen Gebäuden in der Fläche ausgleicht.

Auch der Kindermord der Akademie in Venedig gehörte einst zu dem Palazzo Camerlenghi (Abb. 30), und zwar in das Kassenzimmerchen des Rats der Zehn, über dessen Bilder die Zahlungsnotizen noch erhalten sind[187]. Wir bezogen die Zahlungen von 1537 auf die Anbetung der Könige, die von 1529 auf die verschollene Verkündigung[188]. Es bleiben die Notizen über zwei Bilder von 1545, die den beiden anderen (Christus unter den Schriftgelehrten und Kindermord) gelten müssen[189]. Die Darstellung des 12jährigen Christus wird als Schülerarbeit erst im zweiten Teil dieses Buches besprochen[190] (Abb. 61).

In der Reihe der bisher betrachteten Werke des älteren Meisters erscheint der Kindermord (Abb. 30) ein wenig fremd. Es will kaum möglich erscheinen, hier den Künstler der Verkündigung, die ja aus denselben Jahren stammt, wiederzuerkennen (Abb. 33, 35, 36). Wir müssen uns aber immer vor Augen halten, daß bei Bonifazio zwei Richtungen nebeneinander hergehen, die schon in den Anfangswerken hervortreten (Schneiderbild Abb. 1 und Salomonsurteil Abb. 13): die feierliche repräsentative Komposition des Heiligenbildes in großen Figuren und die lockere, freiere Weise des Historienbildes. Im Meisterwerk des reichen Prassers (Abb. 18) schien

zwischen beiden Arten ein gewisser Ausgleich geschaffen; im Kindermord ist die scharfe Scheidung wieder eingetreten, nicht ohne Angleich an die schon geschaffenen Historien für denselben Palast, etwa das Salomonsurteil oder die Anbetung der Könige (Abb. 13, 14) im selben Raum.

Bei dem Vergleich des Urteils Salomos mit dem Kindermord mag es auf den ersten Blick erscheinen, als ob zwischen ihnen weitestgehende Verwandtschaft bestände, und als ob unsere Zuteilung des Letzteren zu der Urkunde von 1545 nicht zu Recht bestehen könne. Die nähere Betrachtung lehrt aber, daß trotz der Übereinstimmungen in Aufbau und Landschaft, das Gemälde des Kindermordes aus einer anderen Zeit stammen muß. Verschwunden ist die Schranke, vor der die Figuren, durch Linien in der Fläche verbunden, aufgereiht wurden. Hier sind sie in zwei Reihen angeordnet, und die Architektur wird von ihnen, wie von einem Winkel umklammert, dessen Scheitel ganz links bei dem toten Kind am Boden liegt. Deutlich ist das Bestreben, mit einer Diagonalen in die Tiefe zu komponieren. Daß trotzdem der flächige Eindruck nicht überwunden wird, liegt an der erneuten Bindung der diagonal aufgereihten Gestalten in die dahinter befindliche Fläche der Landschaft. Es ist Bonifazio nicht möglich, seine Menschen frei in den Raum zu stellen, durch Einschiebung kleiner Nebengruppen in die Lücken (links hinten die forteilende Frau, rechts die beiden sich unterhaltenden Männer) hebt er jede illusionistische Wirkung auf, so daß stets der teppichartige Eindruck vorwaltet.

Der Kindermord als Bildthema wurde im 16. Jahrhundert vielfach gewählt[191]; die klassische Gestalt hatte ihm Raffael in der durch Marc Antons Stich übermittelten Komposition gegeben[192], aus dem Bonifazio die Gruppe der forteilenden, vom Rücken gesehenen Frau (ganz auf der linken Seite) übernahm. In anderen Motiven hat er sich aber mehr an die raffaelischen Teppiche angelehnt[193]. Auf diesen findet sich zweimal die Frau, die ihren Bedränger mit der Hand ins Gesicht stößt. Bei Bonifazio sind nur die Personen vertauscht. Ebenfalls gleichen sich die Gestalten der sitzenden Mütter, die laut schreiend das tote Kind in ihrem Schoß beklagen. Beide Künstler bringen eine Fülle reichbewegter Gestalten. Unverkennbar ist der Raffaeleinfluß bei Bonifazio ferner in den Typen und der plastischen Zeichnung[194]. Der Gegenstand wird dem phlegmatischen Künstler wenig Freude bereitet haben, darum suchte er sich seine Vorbilder, wo er sie fand. Bercken[195] macht auf die Übereinstimmung der Gruppe im Vordergrunde mit dem Petrus Martyr des Tizian aufmerksam. Bei Bonifazio ist die Gruppe mehr in die Fläche transponiert und die Stellung der Beine bei dem Manne vertauscht worden, um eine nach rechts verbindende Linie zu gewinnen. So sehr aber hat der Künstler sich von seinem Vorbild beeindrucken lassen, daß es scheint, als wolle der Henker der Frau und nicht dem Kind nach dem Leben. Gerade diese Gruppe und die anschließenden steifen Gestalten des Hauptmanns und des vor-

nehmen Herrn, (der wie ein Porträt wirkt), die dem gräßlichen Schauspiel mit Seelenruhe zuschauen, erinnern an die Vordergrundsfiguren des Mantegna in seinen Paduaner Fresken[196] in ihrer raumschaffenden Bestimmung. Sie reißen die Einheit auseinander und lassen das Bild wie aus einer Reihe von Modellstudien zusammengesetzt erscheinen. Landschaft und Architektur erinnern mit den beiden Kuppen der Berge und der hinter den Säulen zurückfliehenden Häuserreihe an Tizians Tempelgang Mariä.

Bonifazio hat seiner Gewohnheit nach drei Szenen auf eine Leinwand gebracht: außer dem Hauptereignis sieht man im Hintergrunde in kleinen Figuren die Heilige Familie auf der Flucht, als drittes König Herodes, den Mordbefehl austeilend, der sofort vor seinen Augen ausgeführt wird. Unter dem Nebeneinander mehrerer Szenen leidet die Nachdrücklichkeit der Erzählung, auf die es dem Oberitaliener immer weniger als dem Florentiner ankam[197].

Bei Bonifazio ist der Gedanke der räumlichen Diagonalkomposition neu, bei Raffael findet sie sich schon in der Transfiguration[198]. Bonifazio steht hier am Beginn einer neuen Richtung, und daraus mag sich die dem Bilde innewohnende Uneinheitlichkeit und Befangenheit erklären. Römische Eindrücke wurden ja durch Stiche vermittelt, nach 1539 auch durch Salviatis und Giuseppe della Portas Bilder[199], später durch Vasaris Besuch in Venedig (1541). Auch Tizian[200] beschäftigte sich in dieser Zeit mit Körper- und Raumproblemen[201].

An vielen Stellen zeigt sich wieder Bonifazios eigene, kompositionelle Begabung. Wie ein schönes Ornament ist die schräg nach rechts hinten laufende Reihe der drei Frauen mit den beiden Mördern aufgebaut, wobei die Hauptlinien, senkrechte und waagerechte, scharf akzentuiert sind. Im Vordergrunde finden sich dazu Entsprechungen und Parallelen: der hell beleuchtete Oberschenkel der vorne liegenden Frau läuft parallel dem ausgestreckten Arm des Henkers im Hintergrunde. Bemerkenswert ist es, daß auch der Unterschenkel seines rückwärts gestreckten Beines in gleicher Richtung wie der Degen des Zuschauers, der Oberschenkel parallel dem Stock in der Hand des Hauptmanns verlaufen. Der wiederum hell beleuchtete Arm des Boten vor Herodes hat dieselbe Richtung wie die beiden verschlungenen Arme der Ringenden, die Kante des Vorhangs wie der ausgestreckte Arm des Herrschers. Die Vertikalen der Gebäude und des Baumes treffen zumeist auf einen für die Komposition wichtigen Punkt, die Figuren werden durch diese Linienbeziehungen in ein Gerüst eingespannt.

In diesem Gemälde sind kräftige Dunkelheiten (z. B. der Haare) gegen kräftige Helligkeiten gesetzt. So hebt sich der gebräunte Hauptmann plastisch scharf von der Säule ab. Wie fast alle Bilder Bonifazios braucht auch dieses sehr gutes Licht; sonst gehen die feinen Nuancen der Zwischentöne verloren und das Kolorit bekommt mit

den vielen roten und rotbraunen Tönen etwas Branstiges. Die feinen Unterscheidungen im Inkarnat z. B. kommen auch nur bei bester Beleuchtung heraus. Sie sind bei dem Überwiegen nackter Glieder und Körper doppelt wichtig.

Vorherrschend ist ein stumpfer, brauner Gesamtton. Wie im reichen Prasser überwiegt Rot: Zinnober, Karmin, Orange; sie beeinflussen hier auch den Gesamtton, da die starke Gegenwirkung der grauen Säulen fehlt. Die Betonung des Kostümlichen fällt hier ebenso wie im Epulone auf (Abb. 18). Merkwürdig und ungewohnt für Bonifazio, sonst nur im Jugendbild der Ambrosiana angewandt (Abb. 6), ist die Wiedergabe changierender Stoffe (z. B. im Hemd des vorderen Mörders), fremd ist das Stahlblau der Strümpfe des Hauptmanns. Die abendliche Dämmerung dämpft die Töne im ganzen, hier und da blitzen nur ein paar kräftige Funken auf; auch hier sind die beleuchteten Stellen farbig stark verändert. Den lautesten Akzent haben die zinnoberroten Strümpfe und das Barett des Ritters, wieder wie im reichen Prasser (Abb. 18) an der Stelle der stärksten Tiefenbewegung. An den Bildrändern liegen, das Format betonend, besonders lebhafte Töne. Die größere Unruhe, auch im Koloristischen, mag z. T. ebenfalls durch das Hochformat bedingt sein[202]. Farbige Symmetrien, Grün an manchen Stellen als Ausgleich gegen das viele Rot verwandt, Anschwellen und Abschwächung der vielfach abgestuften Farben lassen das Bild als einen koloristischen Höhepunkt im Werke des Künstlers erscheinen. Trotzdem es im einzelnen anders als der Epulone wirkt, ist es in sich eigenartig und individuell empfunden, ihm malerisch vielleicht noch überlegen.

Ähnliches Gewirr, raffaelische Typen und Bewegungen zeigt das stark beschädigte Bild der Paulus-Bekehrung (Abb. 31) in den Uffizien[203], das lange Zeit Pordenone zugeteilt worden ist, von Wickhoff[204] aber nach Crowe und Cavalcasselles Vorgang für Bonifazio in Anspruch genommen wurde. Er hebt die Beziehungen zu Raffael hervor und rückt es in die Nähe des Kindermordes. Um die im Jahre 1532 von Michiel[205] im Hause des Oddoni erwähnte Bekehrung des Paulus von Bonifazios Hand kann es sich dabei jedoch nicht handeln; leider — denn der zuverlässige Kunstkenner erwähnt nur dieses eine Bild des Meisters. Undenkbar aber ist eine Komposition wie die des Florentiner Exemplars unter Bonifazios Frühwerken, vor Tizians Schlacht von Cadore[206]. Wieder zeigt sich in diesem Bilde das Bestreben, die Figuren frei im Raum zu verteilen und von der Flächenanordnung abzukommen. Vielleicht möchte mancher der Abbildung nach überhaupt an Bonifazios Autorschaft zweifeln. Neben dem koloristischen Eindruck sprechen aber für ihn: die Landschaft, (welche der im Bilde des reichen Prassers verwandt ist — Abb. 18), die Hintergrundsfiguren, die Bindung der einzelnen Gruppen in eine Kurve, die vielerlei Parallelen (z. B. in den Beinstellungen), die Ausfüllung der Lücken durch kleine Figuren und die Formgebung im einzelnen. Ähnliche Bewegungen wie in den vorstürzenden Gestalten, die das Bild

deutlich in verschiedene Gruppen zerlegen, finden sich auch in einem Stich Marc Antons[207] und in Raffaels „David und Goliath" in den Loggien. Im Ganzen erinnert das Bild an die Schlachten aus der Raffaelschule, ohne sich eng an ein solches Vorbild anzulehnen[208]. Für das Eindringen römischer Stoffe und Kompositionen in Venedig (Mitte der vierziger Jahre) ist es ein gutes Beispiel.

Der dramatische Kern der Darstellung kommt wiederum nicht zum Ausdruck. Nur mit Mühe entdeckt man in dem Gewirr der Fliehenden die Hauptfigur, Paulus selbst, wie er mit seinem Schimmel zu Boden stürzt. Der Fallende ist denkbar ungeschickt gezeichnet; eine Figur aus Tizians Schlacht von Cadore (vielleicht der Stürzende im Panzer links unten am Rand) könnte das Vorbild geliefert haben. Tief blaugrüne Töne neben Rubinrot rufen das Farbenbild des Kindermordes ins Gedächtnis. In seinem jetzigen zerstörten Zustand ist das Bild wenig interessant[209].

In den letztbesprochenen Werken wirkte Bonifazio unter dem Eindruck neuer Ideen und bei der Darstellung ihm wenig gemäßer Themen nicht ganz erfreulich. Sobald ihm aber der Gegenstand mehr lag, hat er wiederum ansprechende Werke geschaffen. Neben dem reichen Prasser (Abb. 18) gehört die Mosesfindung der Brera[210], die im 18. Jahrhundert im allgemeinen als Giorgione galt, zu seinen bekanntesten Werken (Abb. 32). Ridolfi[211] erwähnt im Hause der Vidman in Venedig ein solches Bild von ihm. Da Bonifazio aber denselben Gegenstand noch einmal gemalt hat, und in seiner Schule die Mosesfindungen sehr zahlreich sind, können wir diese Notiz nur vermutungsweise auf das Mailänder Gemälde beziehen. Außer Ridolfi spricht keiner der alten Schriftsteller von einer Mosesfindung des Meisters.

Es ist ein echt venezianisches Bild. Breit wird erzählt mit allen Einzelheiten, wie die Prinzessin an einem lieblichen Sommernachmittag mit ihrem Gefolge ausgezogen ist sich im Freien zu ergötzen. Im Schatten dichter, dunkelbelaubter Bäume hat sich die Gesellschaft gelagert. Einige schmausen, einige musizieren, Pagen und Zwerg spielen mit den Hunden, ein Liebespaar sitzt im Grase, ein anderes Paar wandert, ein Notenbuch in der Hand, in eifrigem Gespräch auf und ab. Es ist die Stunde, wo die Menschen müde von der Tageshitze sich träge der Ruhe hingeben; ihre Bewegungen sind langsam, auch die Musizierenden sind nicht allzu eifrig bei der Sache, schläfrig und versonnen blicken sie vor sich hin. Die Prinzessin thront etwas erhöht in der Mitte, vor ihr kniet eine Gespielin und zeigt ihr das Kind, das sie soeben aus dem Körbchen genommen hat. Im Hintergrunde rechts ist dargestellt, wie die Frauen das Körbchen aufgefischt haben; eben berichtet die junge Dienerin ihrer Herrin darüber. Mit den Händen macht diese eine Gebärde des Erstaunens; es scheint, als wisse sie nicht recht, was mit dem Funde anfangen. Ebenso zeigt sich ihre Umgebung kaum erregt, der dicke Eunuch an ihrer Seite blickt uninteressiert vor sich hin. Neben ihm aber schaut ein alter Mann über die Schulter zurück, um einer Frau, die mit

starrem Ausdruck hinten im Schatten des Gebüsches steht, Bericht zu erstatten. Ist sie vielleicht des Kindes Mutter, die sich der Legende nach als Amme anbietet? Bei Bonifazio pflegen sich die Szenen wie bei Carpaccio sehr schnell zu folgen.

Wieder fehlt die konzentrierte äußere Sachlichkeit der Erzählung, die den florentinischen und römischen Künstlern der Hochrenaissance selbstverständlich ist[212]. Dafür aber ist es dem Künstler gelungen, ein Stück des Lebens seiner Zeit so natürlich auf der Leinwand einzufangen, daß wir es noch heute mitgenießen können[213]. Kein Bild Tizians läßt uns so unmittelbar mit dem Leben jener Tage Fühlung gewinnen. In der Art seiner Schilderung ist Bonifazio nur mit Carpaccio zu vergleichen, dem er in seiner venezianischen Empfindungsweise aufs innigste verwandt ist.

Den modernen Beschauer wird die Gedrängtheit der Figuren und ihre scheinbar regellose Anordnung auf der Bildfläche befremden[214], zumal wenn ihm der weitmaschige Aufbau des reichen Prassers im Gedächtnis haftet (Abb. 18). Auch hier versucht der Künstler wiederum wie im Kindermord (Abb. 30) die Figuren frei im Raume zu verteilen und von der Aufreihung in der Fläche abzukommen. Drei Gruppen bilden die Grundlage der Komposition: das Liebespaar links, die Prinzessin mit ihrer Umgebung in der Mitte, die Musizierenden rechts. Die anderen Figuren dienen lediglich zur Füllung der entstehenden Lücken und zur Verbindung, da der horror vacui des Meisters auch jetzt noch besteht. Die einzelnen Gruppen aber sind so aufgebaut, daß sie durch parallel in den Raum laufende Schrägen gegeneinander abgegrenzt sind. Links folgt das Auge dem vorgestreckten Bein des Liebhabers in die Tiefe, die Figuren in der Mitte sind schräg hintereinander aufgebaut (man verfolge die durch die Rocksäume der Frauen bestimmte Linie) und ordnen sich in einer langgezogenen Ellipse um den Baum herum. Rechts ist die Schräge in dem Schal der vom Rücken gesehenen Sängerin zum Ausdruck gebracht; seine Richtung setzt die linke Schulter ihres Partners und die Flöte ihres Nachbars fort. Wenn hier der Tisch und die Pagen im Vordergrunde fehlten, so wäre die zwischen beiden Gruppen in den Raum laufende Gasse noch deutlicher. Einige senkrechte Linien geben dem Bilde ein architektonisches Gefüge. Die Baumstämme werden z. T. genau wie in den anderen Bildern in ihrer Richtung von den Figuren fortgesetzt. Solche Funktionen fallen dem steifen geraden Bein des spazierenden Herrn (links im Hintergrund) und denen der Pagen mit der Hundekoppel zu. Lote von den Enden der überhängenden Zweige treffen auf Senkrechte in den Figuren: hauptsächlich am Rücken des Eunuchen und in dem Schwert des feinen Herrn (hinter der Dienerin mit dem Kinde) zu beobachten. Und wie im Kindermord kommt der Künstler nicht von der Vorderfläche los! Mit den Linien, die in den Raum führen, begegnet sich eine Kurve, parallel der Bildfläche, wie sie für Bonifazio von Anfang an charakteristisch war. Von der aufgehobenen Hand des musizierenden Narren in der linken Randgruppe, über die ausgestreckte

Hand des Liebhabers und die Hände der Prinzessin zieht sie durch den Arm der vor ihr Knienden und über die Leinen der Hunde durch die Arme der Pagen aus dem Bilde heraus.

Symmetrie, Parallelität und gegensätzliche Entsprechungen lassen das Bild in höchstem Maße dem ornamentalen Stile nahe erscheinen, den Tintoretto bis zu den letzten Konsequenzen ausgebildet hat. (Vgl. den Arm der Zuhörenden zwischen Hauptgruppe und Musizierenden mit dem des notenhaltenden Mannes, des Mädchens mit dem Kinde, der Rückenfigur links, des Mannes mit der Flasche in der Dreiergruppe.) Die Symmetrie unterstreicht der Hauptaufbau; zu Füßen der Prinzessin befinden sich je eine Zweiergruppe, an den Rändern je eine musizierende Schar. Die Farbe trägt stark zur Klärung bei. So sind die Hauptfiguren der Vorderfläche (die weibliche Rückenfigur links, die Königstochter, die Gespielin mit dem Moseskind, der Page rechts) durch ihr leuchtendes Inkarnat besonders hervorgehoben. Geht man geduldig all diesen Beziehungen nach, so lichtet sich das Chaos, das die Komposition zuerst zu bieten schien, zu einem wohlüberlegten, auf das schärfste durchdachten Schema. Merkwürdig starr und steif ist das Liebespaar, die Zeichnung der viel zu flächig gegebenen Rückenfigur mißglückt. Zu solchen uns sonst in der venezianischen Malerei nirgends erhaltenen Motiven könnte Bonifazio vielleicht die Kenntnis niederländischer Stiche wie Lukas von Leydens „Tanz der heiligen Magdalena" angeregt haben[215]. Dort ruht ein Mann mit ähnlicher Beinstellung, vor allem mit einem in gleicher Lage befindlichen Schwert neben einer Frau am Boden. Gewiß gab es auch in Venedig genug derartige genrehafte Darstellungen im Giorgionekreise, doch treffen wir bei Bonifazio ja des öfteren dergleichen sonst in Italien nicht übliche Motive, hier z. B. das spazierende Paar[216], die Tafelnden mit genauester Wiedergabe ihrer Kleidung und Speisen, die unwillkürlich an nordische Vorbilder denken lassen[217].

Bonifazio scheut sich auch nicht auf ältere Typen zurückzugreifen. Der blondgelockte, hinter dem Baum vorschauende Hirt erinnert an den Engel der Ambrosiana Conversazione (Abb. 6), und in der vom Rücken gesehenen Sängerin (rechts) erkennen wir ein palmeskes Vorbild wieder[218]. Die Physiognomien sind wie stets bei dem Meister nicht sehr unterschiedlich behandelt, man hat zuweilen wie im Kindermord (Abb. 30) den Eindruck, als seien dieselben Personen mehrmals dargestellt. Das junge Mädchen mit dem Moseskind mit seinem kecken Näschen und einem Anflug von Schalk ist für Bonifazio charakteristisch und uns schon aus der frühen Conversazione in Boston (Abb. 4) bekannt. Zu manchen der anderen Frauen finden sich bei Tizian und Palma Parallelen.

Der Hauptreiz des Bildes liegt in seiner einzigartigen Farbigkeit, dem warmen Goldbraun, das an herbstliche Blätter erinnert. In gutem Licht leuchten die goldenen Kleider der Frauen vor dem dunklen Hintergrund des Laubes und der Landschaft in den mannigfaltigsten Tönungen, vom orangenen Gelb (bei der Rückenfigur rechts),

über das mehr rötliche Samtwams des vornehmen Herrn zu dem helleren Gelb der Figuren im Mittelgrund. In der Hauptsache ist das Bild auf dies Gold aufgebaut neben dem tiefen Dunkelgrün, das die Akzente gibt (Kleid der Prinzessin und des Eunuchen, Oliv im Kleid der Knienden). Doch auch die dunklen Kleider haben den goldgelben Aufputz. Blau und Rot sind sparsamer verwendet: Blau in kräftig blaugrüner Tönung, wie Bonifazio sie liebt. Es ist kaum möglich, die Feinheiten zu beschreiben, die mannigfachen Töne der im Licht leuchtenden Stoffe, das Gold des Inkarnats, das sich dem Gesamtakkord einfügt, das Goldblond der Haare, deren helle Strähnen auch in der Abbildung erkennbar sind. Die Leinwand wirkt wie ein golddurchwirkter Teppich; vielleicht hat Bonifazio das Farbbild einer besonderen Lokalität angepaßt. Er bleibt sich im Koloristischen niemals gleich; eine so stark auf einen Ton gestellte Farbigkeit hat noch keines der von uns bisher betrachteten Bilder gezeigt. Die Leinwandtextur trägt stark dazu bei, das Bild so flimmernd zu gestalten; gerade im Gelb läßt Bonifazio Körner unverriebener Farbe stehen, die den stofflichen Charakter, das Lebendige der Oberfläche erhöhen[219]. Die geringen Tondifferenzen erleichtern die Einstellung des Auges auf die Darstellung der Einzelheiten: Gefäße, Tiere, Pflanzen, Blattwerk und Wasser. Im Kostümlichen ist die Wiedergabe der kostbaren Goldspitzeneinsätze, der Kleider, Perlen und Schmuckstücke der Frauen, die Charakterisierung der Stoffe, der Seiden, Samte und Brokate bis zu höchster Virtuosität ausgebildet[220]. Sehr geistreich sind die Jagenden links im Hintergrunde gegeben in großen, nebeneinander gesetzten Farbflecken, die schon an die Wirkungen eines Guardi anklingen.

In seinem Gesamtcharakter weist gerade dieses Bild stark auf Tintoretto und die spätere Zeit, die die „Entpersönlichung" des Einzelnen nur noch bedeutend steigert. Auch Paolo Veroneses Gemälde zeigen oft den alles beherrschenden Goldton und die prächtig brokatenen, vielfach gemusterten Gewänder. (An seinem Dreiheiligenbild der Brera, neben Bonifazios hängend, gut zu beobachten.) Unter Bonifazios eigenen Bildern können wir die Mosesfindung als einen zweiten Höhepunkt, dem reichen Prasser (Abb. 18) nicht nachstehend, betrachten. Der allgemeinen Reife wegen, die sie offenbart, dürfte sie wohl nach dem Kindermord (Abb. 30), frühestens 1545 entstanden sein. Einen Endpunkt bedeutet sie noch nicht; besonders im Kompositionellen ist das Ringen mit neuen Ideen offenbar.

Der Ähnlichkeit mit dem zuhörenden Mädchen in der Mosesfindung der Brera (zwischen der Haupt- und Musikergruppe — Abb. 32) wegen reihe ich hier einen weiblichen Kopf in ovalem Rahmen an (Abb. 22). Früher befand sich das Bild als Tizian in den königlichen Sammlungen Englands. Nach der Taufe auf Palma wurde es schließlich von Berenson[221] dem Bonifazio zugeschrieben. Jetzt befindet es sich im Haag[222].

Offenbar ist der Kopf ein Ausschnitt aus einem größeren Ganzen, das uns wahrscheinlich in einem Frauenporträt in Florentiner Privatbesitz in der Kopie erhalten ist (Abb. 21)[223]. Die ovale Bildform kommt im 16. Jahrhundert noch nicht vor, die Komposition scheint auch nicht dafür berechnet zu sein. Trotzdem die Leinwand gelitten hat und stark restauriert ist, spricht das Bild des Mädchens doch noch lebendig zu uns. Ihr goldblondes, in der Mitte gescheiteltes Haar fällt locker in den Nacken, eine Strähne ist über die rechte Schulter genommen, kleine Löckchen krausen sich an der Stirn. Sie hat dieselbe kleine kecke Nase wie ihre Genossinnen in der Mosesfindung (Abb. 32), die Bonifazios Mädchen immer etwas Frisches gibt, was mangelnde Geistigkeit ersetzen muß. Der Mund ist echt bonifaziesk: sehr klein mit etwas hochgezogenen Mundwinkeln und leicht geöffneten Lippen. Das Ganze weich und dekorativ, die Konturen verwischt. Wieder spricht die Leinwand stark mit.

Der moderne lilarote Samtrahmen steigert die koloristischen Reize; dem goldblonden Haar auf der rechten Schulter entspricht der dunkel-blaugrüne Mantel[224] auf der linken. Das von links einfallende Licht hat einen goldenen Ton, der sich mit dem rötlichen Schimmer des Inkarnats warm bindet. Die Haare mit den hellen Strähnen zwischen dunkleren sind trotz der Restauration für Bonifazios Art bezeichnend. Es wäre möglich, daß das Bild eine Studie darstellt, welche der Künstler in der Mosesfindung wieder verwendet hat.

Die Werke aus Bonifazios letzten Lebensjahren, der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, zeigen eine sich immer mehr verfeinernde Technik und koloristische Schönheit. Gewiß macht auch die kompositionelle Anlage noch Fortschritte, das Unausgeglichene beruhigt sich. Doch mehr denn je tragen jetzt Farbe und Licht zur Klärung der Bildform bei. Wieder sind es gerade Bilder kleinen Formats, wahrscheinlich Möbelbilder, in denen der Meister seinem feinen Pinsel nach Herzenslust den Lauf läßt. Von den wenigen uns erhaltenen steht die kleine Tafel des Arztbesuchs im Poldi-Pezzoli Museum[225] in Mailand der Mosesfindung nahe (Abb. 28).

Eine Szene aus dem Leben, höchstwahrscheinlich mit Bezug auf das Möbelstück, daß sie zierte, ist darauf dargestellt, ohne jeden literarischen Zusatz, wie er im großformatigen Gemälde noch verlangt wurde[226]. Wir sehen einen Arzt, der die Kranke besucht und ihr mit besorgtem Ausdruck den Puls fühlt, während ein hurtiger Page einen Imbiß herbeibringt. Von der Loggia, der Krankenstube, blickt man in die Landschaft, in der man zwei sich begrüßende Männer sieht. Der Gedanke liegt nahe, daß ein Angehöriger der Schwerkranken, vielleicht ihr Gatte, dort bei einem Freunde Trost sucht, oder daß ein Verwandter, der zu der Sterbenden gerufen wird, eintrifft. Das Gedrängte in der Komposition der Mosesfindung hat einer neuen Weiträumigkeit Platz gemacht; die Figuren stehen frei in dem noch immer bühnenmäßig ohne Angabe der Decke in starker Aufsicht gegebenen Raum. Dieser wird erweitert durch den

Blick, den der hochgehobene Vorhang in die Tiefe gewährt. In der Figurenanordnung spielen formale Erwägungen die übliche Rolle. Ornamentale Gebilde entstehen durch die einander überschneidenden Hände und Arme. Vorbereitet durch die Bewegung des Mohrenpagen, finden die Schwingungen in den Säumen der Oberkleider beider Frauen ein Echo in dem oberen Rand der Decke sowie in den weichen Kurven des Vorhangs und den gerundeten Armen der kleinen Männergestalten in der Ferne. Ihre Einbeziehung in die Kurve verhindert, daß sie allzu isoliert wirken, und unterstützt den friesartigen Charakter des Bildes. Die Bewegung von links nach rechts ist somit stark betont. Das auf dem Boden schleifende Vorhangende ist dem benachbarten Zipfel der Decke parallel, der Löwenfuß an der anderen Bettseite liegt in einer der Längskante des Teppichs gleichlaufenden Linie mit den beiden übereinander liegenden Händen, und die äußere Längskante des Teppichs weist auf den Ellbogen des Arztes hin. Die zuschauende Frau ist genau wie die Zuhörerin in der Mosesfindung (Abb. 32) zur Raumfüllung bestimmt (vgl. ihre Armhaltung mit der der Zuhörerin dort). Zur Ausfüllung anderer Lücken werden der scharf akzentuierte Schlagschatten der Dame und die schleifenden Enden des Vorhangs und der Decke verwendet. An dieser Frau ist auch das aus den Armen und dem wellenförmig fallenden Obergewand gebildete Muster recht bezeichnend für ornamentale Zusammenbindung im einzelnen. In dem Mohrenpagen erscheint noch einmal eine Dürergestalt[227].

Die Malweise ist prachtvoll, jede Franse des stofflich charakterisierten, zinnoberfarbenen Teppichs mit Liebe behandelt. Weich ist die Wand zu den hellgelb und fleischfarbenen Fliesen des Bodens abgetönt, im Gegensatz zu dem harten Gegeneinander von Wand und Boden im Emmausbild (Abb. 16). In mancher Hinsicht greift Bonifazio auf Töne aus Frühbildern zurück. Man ist erstaunt, nach dem durch gebrochenes Goldgelb bestimmten Farbeindruck der Mosesfindung hier wieder leuchtendes Purpurrot mit Grau zusammengestellt zu finden (Kleid des Arztes mit rotem Halstuch) wie in dem Bild für die Schneider von 1533[228] (Abb. 1). Das prächtige Rot verleiht dem Bild etwas sehr Warmes, jedoch fehlt auch das Goldbraun der Spätzeit nicht, so in den Brokatwämsern der Pagen, im Unterkleid der Dame, in welchem goldene Lichter mit spitzem Pinsel wie kleine Rinnsale aufgesetzt sind. Sie charakterisieren die reflektierende Seide, und wie ihr wird jedem Material eine besondere Behandlung zuteil. Komplementär zu den verschiedenen roten Tönen ist grün in dem beliebten Oliv (des Vorhangs) und in schwarzgrüner Tönung im Unterkleid der Dienerin verwandt. Das Bildchen ist also, besonders wenn man von der Mosesfindung kommt, fast bunt zu nennen, aber von einem so fein berechneten, auf Symmetrien, komplementäre Wirkungen und Ausgleich zwischen starken Kontrasten gestellten Kolorit, daß es jedem farbensinnigen Auge als ein Juwel erscheinen muß. Da hier auf Holz gemalt wurde, wirken die Figuren analog den übrigen Tafeln plastischer als auf

der Leinwand. Ihre Köpfe besonders fallen durch die rundliche Form auf, die Bonifazio seit dem starken Raffaeleinfluß um 1540 (vgl. den Kindermord Abb. 30) bevorzugte. Auch die Proportionen der Figuren haben sich seit jener Zeit gewandelt, die Köpfe sind kleiner, die Gestalten gestreckter geworden. Jetzt in der Spätzeit versucht der Meister immer mehr die natürliche Form zu vermeiden und neigt stark zur Stilisierung. Der schon in früheren Werken beobachtete Manierismus macht sich hier wiederum, bereits in stärkerem Maße, bemerkbar. Die runden Formen im einzelnen gehen zusammen mit den rundlichen Kurven im Ganzen, eine folgerichtige Entwicklung der speziell venezianischen Sehweise, die Tintoretto zu den letzten Konsequenzen führt.

Ein anderes Genrebildchen, seiner Größe nach einst wohl als Fries und nicht als Möbelbild verwendet, die Findung Mosis im Pitti[229] (Abb. 29), übertrifft im Kolorit das eben besprochene Stück noch bei weitem und darf vielleicht Bonifazios bedeutendste koloristische Leistung genannt werden. Es ist in jeder Hinsicht so ausgewogen und so fein behandelt, daß es zu des Künstlers reifsten Werken, Ende der vierziger oder Anfang der fünfziger Jahre, gerechnet werden muß. Die Proportionen der Figuren entsprechen denen im Arztbesuch (Abb. 28), auch die manierierten Handbewegungen sind in beiden Bildern ähnlich. Da Bonifazio längere Zeit vor seinem Tode gekränkelt zu haben scheint[230], können wir nicht genau wissen, wie lange er in den letzten Lebensjahren noch eigenhändig tätig gewesen ist[231].

Der Kern der Erzählung ist hier viel stärker als im Brerabild herausgearbeitet (Abb. 32), trotzdem die Auffindung des Kindes neben der Darbringung gleichbedeutend und nicht in kleinen Hintergrundsfiguren geschildert wird. Denn die Mittelgruppe ist gegenüber den Seiten mehr als im Mailänder Gemälde isoliert, und die Anteilnahme der Personen konzentriert sich hier wirklich auf das Knäblein. Die Musikanten der rechten Bildseite sind durch die Abtrennung von der Mitte so sehr der Hauptgruppe untergeordnet, daß ihr Musizieren, wie das der Engel auf den venezianischen Altarbildern, lediglich als festliche Begleitung der Hauptszene wirkt. Man nimmt daher an ihrer Uninteressiertheit an der Handlung hier in keiner Weise Anstoß.

Die Mitte hat auch die stärksten Farben in dem dunkelfarbigen Gesamtbild. (Schon die Mosesfindung der Brera und der Arztbesuch zeigten gegenüber früheren Werken diese dunkle Gesamthaltung.) In purpurroten Samtgewändern rahmen die beiden vom Rücken gesehenen Figuren die anderen ein. Die beiden Handelnden, die Frau mit dem Körbchen und die Königstochter, sind grün dagegen gesetzt (das Untergewand der Prinzessin leuchtet in dem bei Bonifazio so beliebten Goldgelb), zwei der Zuschauer sind in neutrales Grau gekleidet. Zwischen ihnen bringt nur der lückenfüllende Kopf eines Mannes durch seinen Kragen einen roten Flecken hinein. So stehen lauter dunkle Gestalten in einem Kreise Rotgekleideter wie oft bei Carpaccio. Page und Zwerg links

und rechts leiten auch farbig zu den Seiten über, die im Gegensatz zur Mitte gebrochenere, pastellfarbene Töne aufweisen. Hier herrschen neben Goldgelb Altrosa, etwas Blau und mattes gelbliches Oliv. Nirgends kommen dieselben Farben zweimal vor, immer sind sie gegeneinander abgestimmt und stehen in Beziehung zur Mittelgruppe. Skizzenhafter als die vorderen sind die hinteren Figuren gegeben, der Vortrag ist im ganzen Bilde äußerst geistreich und frei, jeder Zentimeter ein kleines Wunderwerk. In eine weite, lieblich gewellte Landschaft, über die schon die abendlichen Schatten huschen, sind die Gestalten eingebettet. Deutlich stehen die baum- und strauchbewachsenen Hügel des Mittelgrundes vor den noch heller beleuchteten blauen Berggruppen der Ferne, und auch hier ist jede Erdscholle, jeder Hang aufs feinste charakterisiert. Die Malerei hat etwas Saftiges[232], in dicken Farbtupfen sind die Helligkeiten (z. B. auch im Himmel) aufgesetzt.

Vor lauter Farbenwunder vergißt man fast, der figürlichen Komposition Beachtung zu schenken. Sie drängt sich nicht auf; frei und ungezwungen stehen die Menschen in der Landschaft, von der Atmosphäre umhüllt. Die in der Ebene verlaufende Kurve ist nicht mehr so stark wie in anderen Bildern betont. Die Bäume dienen wie üblich als teilende Vertikalen, und wunderhübsch verbinden die weit ausladenden Zweige die Seiten mit der Mitte und geben den Zwischenstücken festen Halt. Innerhalb der Gruppen sind die Gestalten in ornamentaler Weise miteinander verbunden. Sehr augenfällig ist wieder die Symmetrie im Mittelstück durch das Schwert des Vornehmen rechts, den Hund und die Degen der Pagen links und die abschließenden Bäume zum Ausdruck gebracht.

Die leichte Verteilung des Lichtes auf den Kleidern, ihnen etwas Flimmerndes gebend, erinnert lebhaft an koloristische Effekte bei Tintoretto. Auch die verschiedenen, sehr gebleichten gelblich-rosa Farbtöne, die in dieser Weise bisher bei Bonifazio noch nicht vorkamen, weisen auf den späteren Farbgeschmack[233]. Trotzdem ist das Bild doch noch durch viele Fäden mit der Kunst der ersten Jahrhunderthälfte verbunden, Bonifazio selbst hat nicht mehr die völlig neuen Bahnen, die Tintoretto vorbehalten blieben, betreten; er hat ihm nur den Weg gewiesen.

Ob es ein Zufall ist, daß uns seit dem Ende der dreißiger Jahre kein Madonnenbild Bonifazios mehr begegnet ist? Die Historienbilder mögen unter römischem Einfluß gerade in dieser Zeit in Venedig besonders beliebt gewesen sein; auch Tizian widmete sich neben Porträtdarstellungen hauptsächlich erzählenden Sujets, und nur eine Madonna ist uns von ihm aus den vierziger Jahren erhalten[234]. Im Gegensatz zur Zeit der Bellini werden ja die beschaulichen Hausandachtsbilder überhaupt seltener. Mit dem wachsenden literarischen Interesse verändert sich auch die Art der Darstellungen; mehr und mehr ist die alte intime Darstellung geschwunden, das prunkvoll Weltliche hat neben dem pathetisch Großartigen in den heiligen Geschichten ihren Platz ein-

genommen. Trotzdem auch Bonifazio schon in die Ära des Tintoretto, Schiavone und Bassano hineinragt, bleibt er doch, wie seine Madonnen aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre zeigen, in der Empfindung noch das Kind der alten Zeit, über die er nur äußerlich in manchem hinauskommt.

Eines dieser Andachtsbilder, eine Heilige Familie mit dem Johannesknaben, befindet sich in der Sammlung des Lord Ellesmere im Bridgewater-House in London[235] (Abb. 39). Meist wird sie als „Ruhe auf der Flucht" gedeutet, vielleicht weil hier, ganz anders als man es gewohnt ist, Joseph in kleiner Figur in den Hintergrund geschoben, unter einem Baume ruht; die Anwesenheit des kleinen Johannes aber spricht gegen eine solche Benennung. Bonifazio hat das traditionelle Schema der landschaftlichen Darstellung zuliebe gewandelt und Joseph in eine noch untergeordnetere Stellung versetzt als die ihm gewöhnlich zugewiesene. Was ihn dazu bewog, wird uns besonders deutlich werden, wenn wir die Skizze zu diesem Bild — die ich im Conservatorenpalast in Rom fand — zum Vergleich heranziehen[236] (Abb. 38). In der Hauptsache wird in der Studie die friesartig angelegte Komposition von der Landschaft beherrscht, die Figuren wirken darin fast nur wie Staffage. Wieder denkt man an nordische Vorbilder, in denen oft ein ähnliches Verhältnis besteht (Patinier). In der von links nach rechts von steilem Kegel abfallenden Hügellandschaft finden sich zur Mosesfindung der Brera Beziehungen (Abb. 32). Die Handbewegungen der beiden Sitzfiguren, der Prinzessin dort, der Madonna in der Skizze hier, sind ebenfalls ähnlich. Wie der Liebhaber in der Mosesfindung die weißbestrumpften Beine übereinander geschlagen hat, so tut das auch Joseph unter dem Baum. Diese Art Anzug ist ungewöhnlich für ihn; offenbar benutzte der Künstler das ihm geläufige Modell und hüllte ihn erst auf dem Bilde selbst in den traditionellen Mantel ein. Daß es sich bei dem römischen Bildchen unbedingt um eine Vorstudie zu dem Bridgewater-Gemälde handelt, zeigen die Verbesserungen, die der Künstler in diesem vorgenommen hat (z. B. die Arme der Kinder). Interessant ist es, die in der Skizze ganz flüchtig angedeutete antike Säulenstellung mit den drei anschließenden rundbogigen Öffnungen einer Ruine (rechts) im Bilde selbst ausgeführt zu sehen[237]. Solch antike Architekturen auf Bildern waren im 16. Jahrhundert in Venedig beliebt; schon auf den früheren Conversazionen Bonifazios sind uns Ruinen begegnet. Dies selbe Motiv der perspektivisch gegebenen Säulenreihe auf dem Hügel erscheint auch noch auf dem anderen Spätbild, der Anbetung der Könige (Abb. 34) und mag auf Stiche aus Rom (Forum) zurückgehen.

Wahrscheinlich entsprach das Verhältnis der kleinen Heiligengestalten zur Landschaft nicht dem Wunsche des Auftraggebers, der für die Hausandacht ein großfiguriges Gemälde, wie sie gang und gäbe waren, wünschte. So wurde es dahin geändert, daß Bonifazio die Gestalten im Verhältnis zum Bildganzen größer werden ließ

und Joseph mehr in den Vordergrund rückte. Das Größenverhältnis der Hintergrunds- zur Vordergrundsfigur ist dabei (wie in der Mosesfindung der Brera, Abb. 32) nicht richtig erkannt. Die Madonna wirkt nun beherrschend in der Landschaft. Der Baum wurde an einen anderen Platz versetzt; dem älteren Geschmack entsprechend hatte er in der Skizze noch als Folie gedient, der spitze Berg wie in früheren Bildern, die Kinder hervorgehoben. Die hübsche Gruppe der neu hinzugefügten Kaninchen im Vordergrund, der Eseltreiber und die anderen Hintergrundsfiguren sollen zusammen mit dem Zug der Erdschollen die Bewegung von links nach rechts weiterführen. Wieder schließen sich die Linien zu weichen Kurven zusammen; die gegenüber der Skizze veränderte Armhaltung der Kinder, die Handhaltung der Madonna und die Anordnung ihres Kopftuches sind Verbesserungen in diesem Sinne. Genau so wie die Kranke im Möbelbildchen des Poldi-Pezzoli-Museums (Abb. 28) mit seinen ähnlichen kompositionellen Prinzipien, stützt hier Joseph das Haupt mit der Hand.

Abendliches Licht liegt voll auf der Madonna und dem Kinde. Marias Wangen bedeckt ein zartes Rot, Inkarnat und Kopftuch haben leicht gelblichen Ton, weich zerfließend sind die Konturen gemalt, mit einer Weichheit, die alle späteren größeren Bilder Bonifazios auszeichnet. Man sieht, daß er nebeneinander die feinpinselige Technik der Cassonen und die breitflächige dieser Leinwandbilder handhabte. Das Ganze atmet Stille und Feierlichkeit, die Madonna ist gegenüber ihren Genossinnen in früheren Bildern übermenschlicher empfunden. Sie ist nicht mehr die lebhafte, irdische, sich am Spiel der Kinder ergötzende Mutter, sondern die hehre Himmelskönigin, die sich, ihrer Sendung bewußt, nur als Hüterin des ihr anvertrauten Kindes fühlt.

Dieses Bild, eine der schönsten Schöpfungen des Meisters, ist wegen seiner Beziehungen zur Mosesfindung der Brera (Abb. 32), wie auch das Möbelbild mit dem Arztbesuch, etwa 1545—47 zu datieren.

Die Madonna in der späteren Anbetung der Könige der Venezianischen Akademie[238] steht der eben besprochenen in Typ und Behandlung nahe (Abb. 34), nur hat hier in dem etwas späteren Bild das Licht noch einen größeren Anteil an der Komposition. Auch dieses große Bild, das schon Boschini mit der Bemerkung „quadro singolare" auszeichnete, hat einst den Palazzo Camerlenghi geziert[239]. Trotzdem es teilweise mit Schülerhilfe ausgeführt ist, (die Figuren des Hintergrunds heben sich in Behandlung und Einstellung fremdartig und hart heraus) ist es doch wie alle späten Schöpfungen Bonifazios von ernster Feierlichkeit erfüllt[240]. Die reizvolle Anbetung aus dem Kassenzimmer des Rats der Zehn (Abb. 14) aus den dreißiger Jahren wirkt im Vergleich zu diesem Spätwerk mehr einzeln gesehen und uneinheitlich, wenn auch die Anordnung der Gestalten hier und dort nicht wesentlich verschieden ist. Doch ist jetzt das psychologische Moment des Hinstrebens zu dem Jesusknaben bedeutend stärker zum Ausdruck gebracht. Seiner Bestimmung eingedenk

will er nicht mehr nach Kinderart neugierig in das dargebrachte Gefäß blicken, sondern er bietet, ein kleiner Herrscher, dem heiligen König die Hand zum Kusse dar. Die drei parallel schwingenden Kurven der Arme der Könige wirken, zusammen gesehen mit den Armen der Madonna und des Kindes, unendlich ausdrucksvoll. Der ruhige, einfache Abschluß der Bogenwölbung bindet all die schwankenden Linien zusammen. Das Vielerlei der Dürerschen Hütte im Frühbild hat einer einheitlichen, großzügigen Bewegung Platz gemacht. Naturalistisch nicht ganz verständlich ist es, wie die Architektur mit der rechts neben dem Pfeiler sichtbar werdenden Ruine zusammenhängt. Doch geht die Abschlußlinie dieser Ruine in harmonischer Weise in den Rücken des Mohrenkönigs und in sein zurückgesetztes Bein über. Durch das Schwert des Jünglings rechts wurden zu den parallel verlaufenden Linien in den Schwertern der Könige und dem zurückgesetzten Bein des Mohren im Vordergrund Verbindungen hergestellt. Es ist bedauerlich, daß die ursprünglich gewiß beabsichtigte mächtige Landschaftswirkung durch die groben, von Schülerhänden ausgeführten Figuren und durch die vielgestaltige Architektur links beeinträchtigt wird. Die Landschaft selbst ist noch eigenhändig gemalt, phantastisch gestaltet mit dolomitartigen Gipfeln wie in der früheren Anbetung, doch im Gegensatz zu ihr in ruhigen, durchgehenden Waagerechten angelegt. Das ganze Bild erhält seine Stimmung von dem die Landschaft beherrschenden abendlichen Dämmerlicht, das durch seine tiefdunklen Schatten die Figuren plastischer als in früheren Bildern hervorhebt. Trotz dieser Plastizität im einzelnen ist die Gesamtwirkung, wie in allen späten Andachtsbildern, flächiger als Anfang der vierziger Jahre, etwa im Kindermord und auch noch in der Mosesfindung der Brera (Abb. 30, 32). Das Experimentieren hat Bonifazio nun aufgegeben, man erkennt, daß dies eine neue, andersartige Flächigkeit ist wie die der dreißiger Jahre; eine solche, die durch das Studium des Raums und der Figurenstellung im Raum gewonnen wurde und nun bewußt unter Anwendung technischer Errungenschaften gehandhabt wird. Der Flächigkeit dient besonders auch die von links ausgehende Beleuchtung, die das Profil der Madonna und des Kindes stark hervorhebt, die andere Gesichtshälfte jedoch gänzlich im Schatten läßt[241].

Gewiß ist Bonifazio nie ein Meister der Zeichnung zu nennen, trotzdem aber hat seine Figurendarstellung eine gewisse Reife erreicht. Daß er dabei auf alte Typen zurückgreift, ist bei ihm nichts Neues: der heilige Joseph ist Palmas etwa 20 Jahre älteren Anbetung der Könige in der Brera entnommen, auf welche die Anlage des Bildes überhaupt zurückgehen mag[242]. — Die Art, wie die Nebendinge, der Hund, die Turbane der Könige, die Gefäße in die Lücken der Linienkomposition eingefügt sind, ist wieder außerordentlich charakteristisch für Bonifazio.

Wie in allen breitgemalten Dekorationsbildern Bonifazos sind auch hier das Licht und die Veränderungen der Farben im Licht am saftgrünen Mantel des Mohren, an

der linken Schulter und im Kleid der Madonna besonders beobachtet, jedoch wirken die Abschattierungen jetzt natürlicher, und die Übergänge von einer Farbe zur anderen vollziehen sich allmählicher als in früheren Bildern. Kühn ist die Verwendung des Weiß im Untergewand des Mohren zwischen lauter warmen Farben; es wirkt trotzdem nicht hart, sondern tonig von ihnen influenziert, während das Weiß des Madonnentuches neben dem kühlen Blau ihres Mantels mehr Helligkeit und Leuchtkraft besitzt. Gerade an der Behandlung des Weiß erkennt man in den Hintergrundsfiguren deutlich die Hand des Gehilfen, denn dort ist alles luftlos, hart und bunt, im Vordergrund lichtumflossen, atmend und abgetönt. Der komplementäre Kontrast des grünen Mohrenmantels zu dem dunkelroten Samtwams des jungen Königs dahinter erinnert an Wirkungen in dem Möbelbildchen des Poldi-Pezzoli-Museums (Abb. 28). Doch ist die Behandlung hier, unter Berücksichtigung der Leinwand, eine durchaus verschiedene, das Gesamtfarbenbild dem Thema gemäß feierlicher. Unwillkürlich drängt sich beim Anblick der schwingenden Kurven der Gedanke an Tintorettos Bild der Madonna mit den Camerlenghi in der Akademie in Venedig auf[243]. Dort ist der Raum zwar in ganz anderer Weise zur Bildgestaltung verwendet, es bestimmen aber auch dort die sich gegeneinander neigenden, parallelen Kurven den Bildeindruck. Nur ein auf speziell venezianische Linienführung eingestelltes Auge konnte Bonifazios Prinzipien in dieser Weise genial umdeuten; die Einheitlichkeit der Entwicklungslinie: Carpaccio[244]—Bonifazio—Tintoretto in der Art der Komposition scheint uns gerade beim Vergleich dieser Bilder augenfällig. Die weiche Lichtgebung, die zarten Übergänge von den breiten Lichtflächen in die getönten Schattenflächen scheint Tintoretto ebenfalls vom späten Bonifazio übernommen zu haben. Nur hat Bonifazios Licht noch nicht den stofflichen Charakter und die modellierende Kraft wie das Licht bei Tintoretto. (Grazienbilder im Dogenpalast.) Dabei braucht Tintoretto ebensowenig im Atelier Bonifazios tätig gewesen zu sein, wie Bonifazio bei Carpaccio; wo gleiche Disposition vorliegt, wird auch schon bloßes Betrachten der Bilder genügt haben, den Funken im anderen zu entzünden.

Den beiden religiösen Bildern, der Anbetung der Könige und der Heiligen Familie im Bridgewater-House (Abb. 34, 39) gesellt sich ein drittes zu, wieder eine Heilige Familie, in Glasgower Privatbesitz[245], nur von Waagen[246] als Palma aus dieser Sammlung erwähnt (Abb. 37). Das Bild ist offenbar stark übermalt. Dem kleinen Johannes hat man Flügel gegeben und damit Josephs Hand, die den Stock hält, verdeckt. Auf der linken Seite vor dem Gebüsch ist ein Putto ergänzt worden. Bei der Reinigung kam an dieser Stelle in der linken oberen Ecke ein Männerkopf mit auf der Brust gefalteten Händen zum Vorschein, wohl zu einer im Hintergrund stehenden Gestalt gehörig (vielleicht ein Hirt?). Es ist anzunehmen, daß das Bild nicht nur am linken, sondern auch am unteren Rand beschnitten worden ist. Abgesehen davon, daß

in dieser Zeit solche Dreiviertelfigurenbilder nicht üblich sind, hätte Bonifazio kaum die unschöne Linie der vier nebeneinander liegenden Knie als Abschluß gebracht. Auch die Berge mit den dicken, dunklen Konturen sind überschmiert, man hat sie sich wie die Hügel auf dem Bridgewater-Bild (Abb. 39) zu denken; die schwere Abendwolke darüber, die rechts ein Stück viel zu blauen Himmels sehen läßt, ist gleichfalls nicht Original. An des Christkindes abgewandter Seite wird vor der leichter und feiner gemalten, originalen Hand der Madonna eine moderne, derber gegebene sichtbar. Die Windel, die in knittrigen Falten auf den Schoß der Madonna fällt, scheint ebenfalls stark verändert.

Trotz allem aber verrät das Bild noch deutlich Bonifazios Hand. Gut erhalten ist der Mittelgrund, wo ein Mann sein Tier tränkt, der an die Figur des Eseltreibers im Bridgewater-Bild und in der Behandlung besonders an den im Hintergrund stehenden kleinen Jäger auf dem Monatsbild der Londoner National Gallery (Abb. 26) erinnert. Sehr schön sind Josephs Haar und Bart in ihrem silberweißen Schimmer gemalt. Daß die Lichter, die Bonifazio ja in der Spätzeit vielfach kräftig gibt, zu scharf geraten sind, ist wohl auf Kosten des Restaurators zu setzen, der die hier vielleicht wieder beabsichtigte Abendbeleuchtung nicht verstanden hat. Er hat auch in Josephs Mantel und auf den Wangen der Gestalten mit kräftigen Farben nachgeholfen.

Wie auf den beiden anderen späten Madonnenbildern (Abb. 39, 40) zieht sich auch in diesem ein schöner ornamentaler Linienzug von links nach rechts. Gewiß begann er schon hinter der Madonna. Sehr bezeichnend ist die Verbindung beider Kinder durch ornamentale Zusammenfügung ihrer Arme; auch ihre Typen lassen nicht an Bonifazios Autorschaft zweifeln. Das kurzhaarige, rundliche Kind mit der hohen Stirn und den stark ausgebuchteten Schläfen wird in der Spätzeit von dem Künstler mehrfach verwandt und wird uns mit ähnlicher Beinstellung auch noch in seinem letzten Bilde begegnen (Abb. 40). Der kleine Johannes zeigt trotz der Verunstaltung wieder den üblichen, geschwollenen Typus. Eine Neuerung gegenüber dem Bridgewater-Bild (Abb. 39) bedeutet Josephs aus der Bildebene herausgestreckte Hand. Versuche, aus der Fläche herauszugehen, hatte Bonifazio ja schon verschiedentlich gemacht, so ausgesprochen war es ihm aber noch nie gelungen. Ähnliches findet sich gleichfalls in seinem letzten Bild (Abb. 40); römische Eindrücke mögen wieder den Anstoß gegeben haben. Für die sogenannte klassische Fingerhaltung der Madonna, (deren Typ in all den späten Bildern vorkommt), mit abgespreiztem zweiten und fünften Finger, finden sich bei Bonifazio in der Verkündigungsmadonna, der älteren Kurtisane im Epulone, bei der Kranken im Möbelbild usw. Parallelen (Abb. 36, 18, 28). Der schlappe, ganz linear aufgefaßte Arm mit der durch den Restaurator etwas verunstalteten langen Handwurzel ist in den beiden vorher besprochenen Bildern ähnlich gebildet. Im ganzen ist dies, trotzdem der letzte Schimmer der Oberfläche fehlt, doch noch ein reizvolles Bild.

Wie in dem Glasgower Gemälde (Abb. 37), so thront auch in der großen Conversazione des venezianischen Palastes Giovanelli[247] (Abb. 40) die Madonna vor einer Rosenhecke, vor einer Folie also, die den flächenhaften Eindruck des Ganzen steigert. Aber man braucht nur ein Bild der dreißiger Jahre wie die Londoner oder Pariser Conversazione (Abb. 2, 3) zum Vergleich heranzuziehen, um den Unterschied der reinen Linienkomposition dort und der nunmehr gewonnenen räumlichen Komposition hier zu erkennen. Die Furcht vor Überschneidungen hat Bonifazio nun überwunden, soweit ihm das in seiner flächengebundenen Sehweise möglich war; die Gestalten sind voller, plastischer, körperlicher geworden, wozu nicht zuletzt die lebendige Bewegung des Lichtes beiträgt. Gerade in diesem Bilde hat es schon einen ganz natürlichen Charakter, wie später bei Tintoretto, nur daß der Hintergrund hier noch seine eigene Beleuchtung hat. Aus der künstlichen Belichtung der frühen Anbetung (Abb. 14) wurde dies gebrochene Abendlicht, das sich weich um die runden Formen der Gestalten schmiegt, alle Farben durchtränkt und Schatten in den mannigfachsten Abstufungen erzeugt. Die Abendstimmung trägt besonders zu der dem Bilde innewohnenden Harmonie und Stille bei.

Wüßten wir auch nichts von Bonifazio, so müßte uns dieses Bild doch wie das Werk eines reifen Meisters anmuten, der nur noch weniger, einfacher Ausdrucksmittel bedarf, den vollen Gehalt seiner Seele auszusprechen. Die Rückkehr zur Einfachheit bei vielen großen Künstlern in ihren letzten Lebensjahren trägt oft etwas Erschütterndes in sich. Man vermeint vor diesem Bilde den Hauch eines Geistes zu spüren, der schon nicht mehr ganz von dieser Erde ist. Wie die Stimmung, so bindet auch eine schlichte, auf Symmetrie gestützte Komposition die Gruppe. Die Madonna ist durch ihr Thronen in der Mitte und durch die Hecke hervorgehoben. Über den Arm ihres Kindes und den Rücken der vor ihm knienden Magdalena fällt die Linie von ihr aus wie von der Spitze eines Dreiecks nach beiden Seiten fast symmetrisch herab. Sie steigt dann in den Armen des Engels (links) wieder auf und verläuft über die Köpfe der linken Seitenfiguren in rundlicher Form in den nackten ausgestreckten Arm des heiligen Hieronymus. Rechts senkt sie sich über den Rücken der heiligen Katharina und die Mantelsäume der sitzenden Heiligen zum Boden hinab. Auf gegensätzliche Bewegung in Köpfen, Armen und Beinen der assistierenden Heiligen braucht nicht besonders hingewiesen zu werden; unter ihnen entspricht dem alten weißhaarigen Hieronymus auf der linken Seite der jugendliche, dunkle Markus auf der rechten. Das Radfragment der heiligen Katharina verbindet am Boden die seitlichen Gruppen; die Heilige ist wie ihre Gegengruppe leicht in die Lücke zwischen den männlichen Gestalten und der Madonna eingepaßt; die Krone über ihrem Haupte und das Gefäß des Tobias, an dem drei Hände zusammenstoßen, sind die Verbindungsstellen. Der leider nicht ganz einwandfreie Erhaltungszustand des Bildes, dessen Oberfläche teil-

weise stark gelitten hat, trägt — abgesehen von der teilweise manierierten Art — an den Härten der Zeichnung etwa bei der heiligen Katharina die Schuld. Gerade die obersten Lasuren brachten den Figuren erst die volle Modellierung; wo sie fehlen, ist die Wirkung flach. Wir vermissen hier überhaupt den letzten Duft der Oberfläche.

Die Landschaft ist so groß gesehen wie die Figuren. Ihre Einzelheiten verschwimmen im Gesamtton, der nirgends von einem harten Grün oder Blau in Bergen oder Himmel zerrissen wird. So grundverschieden dieses Bild und die Mosesfindung im Pitti (Abb. 29), die wir ja auch in Bonifazios letzte Lebensjahre verlegen wollen, in Kolorit und Aufbau sind, so ist ihnen doch das Gesammelte der Stimmung, die Einheit von Inhalt und Form gemeinsam. In beiden Bildern ähneln sich auch die Formen der Berge.

In dieser Conversazione greift Bonifazio wie auch beim Arztbesuch und der kleinen Mosesfindung (Abb. 28, 29) auf Farben in den Frühwerken zurück. (Zinnober und grünliches Blau.) Die wundervolle Harmonie der blauen, roten, grünen und goldbraunen Töne in ihren verschiedenen Nuancen hat dieses Bild mit allen Spätwerken gemeinsam. Nichts ist hart, alles in lichtgetränkte Atmosphäre getaucht; auf dem gelblichen Inkarnat liegt ein weiches Sfumato. Wie eine liebliche Reminiszenz aus Giorgiones Zeit muten die Rosen an, die zu Füßen der Madonna den Boden bedecken[248]; auch die Vögel auf dem Radfragment und der Säulenbasis scheinen der Frührenaissance zu entstammen. Denn Bonifazio liebt es noch immer, auch im großen Andachtsbild, technische Meisterstückchen zu liefern.

Mit diesem Andachtsbilde — das, da keiner der Alten es nennt, wahrscheinlich auch für den Privatbesitz bestimmt gewesen ist[249] — schließt sich für uns die Kette von Bonifazios Werken. Es bietet den besten Beweis dafür, daß die Tiefe des religiösen Gefühls bei ihm in späteren Jahren nicht nachgelassen hat, wie so oft behauptet wird[250]. Es offenbart uns im Gegenteil, daß die Feinheit der Empfindung, die schon das Bild für die Schneider beseelt (Abb. 1), im Laufe einer zwanzigjährigen Schaffenstätigkeit vertieft worden ist. Angesichts solcher Schöpfungen geht es nicht an, Bonifazio einen „leichthändigen Maler zweiten Ranges zu nennen, dessen Bilder ohne höheren künstlerischen Wert doch ihre Wirkung nie verfehlen“[251]. Man mag von anderem Standpunkt aus Bonifazios Temperament phlegmatisch, seine Erzählungsweise langweilig finden, den wahrhaft künstlerischen Gehalt seiner Schöpfungen aber darf man gerechterweise nicht verkennen.

Teil II dieser Arbeit enthält ein Verzeichnis der fälschlich Bonifazio zugeschriebenen Bilder, katalogartig nach Ländern geordnet. Es wurden dabei nur die Bilder berücksichtigt, die von Kennern dem Meister zugeschrieben worden sind oder jetzt noch in öffentlichen Sammlungen (resp. in den neuesten Katalogen derselben) unrechtmäßig seinen Namen tragen. Viele sind namenlose Schülerarbeiten. Wo sich mir ein individueller Geist zu zeigen schien, fügte ich meine Vermutungen über den Autor hinzu. An diesen Katalogteil schließt sich ein Verzeichnis der fälschlich dem Meister zugeschriebenen Zeichnungen und der von den Guiden erwähnten, jetzt verschollenen Werke aus Venedig an.

Der Schluß enthält eine allgemeine Zusammenfassung.

ANMERKUNGEN

1) Studi sopra alcuni punti storici della pittura italiana, 1859, p. 27 ff.
2) Mü.-Dr. p. 314.
3) Jhb. Bln. XXII p. 61 ff., 180 ff. Jhb. Bln. XXIII p. 36 ff.
4) Vasari, Vite, vol. VII p. 531. Ridolfi (Edit. Hadeln) p. 284.
5) R. Min. Vorwort.
6) Zanetti, della pitt. p. 221. Lanzi, storia pitt., vol. III p. 129. Selvatico, storia estetico-critica, vol. II p. 543. Zanotto, pinacoteca veneta, vol. II p. 54.
7) Tizian vol. I p. 356.
8) Ein Exemplar dieser selten gewordenen Schrift verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Germano Degan in Padua.
9) Venez. Farbengebung, 1914. Tintoretto, 1923. Oberit. Mal. 1927.
10) Band IX, 3 von Venturis Italienischer Kunstgeschichte enthält auf p. 1035—1052 ein Kapitel über Bonifazio. Der Künstler wird darin m. E. unzureichend behandelt, auch erscheinen mir die Illustrationen nicht glücklich gewählt. Auf Venturis Bestimmungen im einzelnen werde ich an den entsprechenden Stellen Bezug nehmen.
11) Jhb. Bln. XXII p. 77.
12) Venedig, Palazzo Reale aus der Schule der Schneider. Phot. Alinari 18644. Lwd. 1,29×1,485 m. A. Venturi schreibt dieses signierte Bild dem Antonio Palma zu (vol. IX, 3, p. 1059 Anm. 1), nachdem er es auf p. 1035 desselben Bandes unter den datierten Werken Bonifazios aufgeführt hatte. Dabei wurde die heilige Barbara mit der heiligen Katharina verwechselt.
13) Künstle, Ikonographie der Heiligen p. 310. — Leider kann die Photographie nicht im geringsten die Feinheiten und das Leuchtende des Kolorits herausbringen. Sie läßt die Modellierung etwas flau erscheinen, da die Schatten in der Reproduktion zu schwach geraten sind.
14) Für die Freundlichkeit, mich dieses sonst nicht allgemein zugängliche Bild wiederholt studieren zu lassen, bin ich dem Cavaliere Quarta in Venedig sehr zu Dank verpflichtet.
15) Spahn, Palma Vecchio, Taf. XXXIX.
16) Für alle Abbildungen nach Giovanni Bellini verweise ich auf G. Gronaus Band in der Reihe der Klassiker der Kunst, 1930.
17) Abb. bei Spahn, Palma Vecchio, Tafel LVI.
18) Bercken, Oberit. Malerei p. 32, 37.
19) Hetzer, Studien.
20) Interessant ist der Vergleich dieses Bildes mit Tizians Almosenspender in S. Giovanni Elemosinario in Venedig. Er zeigt einleuchtend, daß Tizians Bild in seiner fortschrittlicheren Diagonalkomposition, abgesehen vom Kolorit, wohl später als 1533 angesetzt werden muß. (So auch Bercken, Venez. Farbengebung, p. 140.) Für alle Abbildungen nach Tizian verweise ich auf O. Fischels Band in der Reihe der Klassiker der Kunst, 5. Aufl.
21) Man vergleiche Bonifazios Johannesknaben mit dem in Tizians Kirchenmadonna in Wien, der in der Art vielleicht Verwandtschaft zeigt, auch mit dem Christuskind in der Madonna Pesaro in Venedig.
22) Haltung und Stand des Kindes zeigen Ähnlichkeit mit dem Christusknaben der thronenden Madonna des Meisters E S (Lehrs 76).

23) Gegen Bercken, Venez. Farbengebung p. 167.
24) Salome der Galerie Doria in Rom. Abb. Klass. d. Kunst, Tizian. Mit Justi halte ich dieses Bild für einen späten Giorgione. Es scheint mir in der überaus raffinierten Komposition und Ausführung eher das Werk eines reifen als das eines jungen Künstlers zu sein. Es läßt sich gut als Werk des Künstlers der Dresdner Venus ansprechen. Auch in der Empfindung unterscheidet es sich wesentlich von den derberen, viel weniger zart empfundenen Schöpfungen des kraftvollen Tizian.
25) Zu einem Fragment der Madonna mit dem Kind und den Heiligen Rosana und Katharina, das aus der Zeit des Schneiderbildes stammen könnte, s. p. 118. Venedig Akademie Nr. 635.
26) Venedig Akademie Nr. 295 aus dem Magistrato del Sale, jetzt im Depot des Dogenpalastes. Phot. Alinari 13321. Lwd. 1,81×3,09 m. Die Datierung auf der untersten Thronstufe. Der Palast am Rialto ist jetzt völlig umgebaut und wird seit einiger Zeit wieder in den alten Zustand zurückversetzt. Ehe die Bauarbeiten abgeschlossen und die Bilder wiederum wie einst angebracht sind, wird es nicht möglich sein, sich über die Dekorationen als Ganzes ein abschließendes Urteil zu bilden.
27) Justi, Giorgione, vol. I p. 81.
28) Zeichnung im Louvre. Abb. bei F. Knapp im Klassiker der Kunst, Mantegna.
29) Kingston Lacy. Abb. bei Justi, Giorgione, vol. I Tafel 31.
30) Laut Vasari vol. VII, p. 431 und Ridolfi, vol. I p. 155; jetzt verschollen.
31) z. B. in Mantegnas Fresko in den Eremitani in Padua: Verurteilung des heiligen Jakobus (1450). Abb. Klassiker der Kunst, Mantegna.
32) Eine unserer Gestalt sehr verwandte Sitzfigur auf einem Sarkophag aus Ostia im Vatikan. Springer-Wolters, Handbuch der Kunstgeschichte, vol. I, 1923, Abb. 1016.
33) Vgl. die Frauengestalt mit dem vom Rücken gesehenen Mann in antiker Tracht links in Raffaels „Disputation" und die ihr entsprechende männliche Figur mit dem sich umblikkenden Mann in „Pharaos Traum" in den Loggien. — Für alle Abbildungen nach Raffael verweise ich auf G. Gronaus Band in der Reihe der Klassiker der Kunst.
34) B. 9. Für alle Abbildungen nach Dürer verweise ich auf F. Winklers Band in der Reihe der Klassiker der Kunst, 1929. — Es ist bekannt, wie beliebt Dürers Graphik bei den Italienern war. Vgl. Dolce in seinem Dialog über die Malerei von 1557 (Edit. Edelberg p. 42) und die oft zitierten Worte des Malvasia (Felsina pittrice, vol. II p. 240). Auch der rotgekleidete Pharisäer aus Giorgiones Adultera in Glasgow (Abb. Justi, Giorgione, vol. I, Tafel 33) scheint mir von ähnlichen Vorbildern abzuhängen. Berenson verweist auf verwandte Gestalten bei Lotto, die mit denen Bonifazios Ähnlichkeit haben. (Lorenzo Lotto, 1895, p. 235.)
35) z. B. im Marienleben.
36) Morelli, Mü.-Dr., p. 321 „Bonifazio iunior und senior." Berenson, Venet. Painters, Index: „z. T. eigenhändig".
37) Auffällig ist besonders die groß hervorgehobene Hand des Behelmten, die fast wie kopiert wirkt. Sie stammt wahrscheinlich von Giorgiones Adultera in Glasgow. Im übrigen vergleiche man die Hände mit denen im thronenden Christus (Abb. 8).
38) Venez. Farbengebung, p. 151.
39) ebd. p. 120.
40) Auch in dem gleichzeitigen Bild für die Schneider (Abb. 1) das blütenhafte Karmin zum Purpur neigend. Hier im Schultertuch des Alten vorn. Das Orange in dem sich umwendenden Krieger rechts ebenfalls wie im Schneiderbild.
41) Hadeln, Ridolfi vol. I, p. 285 Anm. 1.
42) Mayer-Bercken, Tintoretto, p. 123, 124.
43) Venedig, Akademie Nr. 284 aus der Camera der Governatori delle Entrate, jetzt im Depot. Phot. Alinari 13319. Lwd. 1,98×4,35 m. Siehe die Rekonstruktion dieser Wand des Saales bei

Ludwig Jhb. Bln. XXII, 1901, bei p. 62. Leider befindet sich auch dieses Bild, wie die größte Zahl der in Venedig aufbewahrten Werke des Bonifazio, im Depot. Das Studium der Gemälde wurde dadurch sehr erschwert, denn die Bilder standen zu Dutzenden aufeinander gestapelt, und es war nur unter den größten Schwierigkeiten möglich, sie einzeln zu betrachten. Ohne die liebenswürdigen Hilfeleistungen des Assistenten Herrn Pagan, der mir persönlich manches Mal beim Umstellen der Bilder half, wäre es unmöglich gewesen, die Arbeit sachgemäß durchzuführen. Ich möchte ihm deshalb noch einmal an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aussprechen.

44) Morelli Mü.-Dr. p. 322. Jakobsen im Repert. XXII, 1899, p. 345.

45) Auch Bercken weist auf die verschiedene Behandlung der beiden Bildhälften hin (Oberit. Mal. p. 207).

46) Es geht nicht an, die ungleiche Behandlung des Bildes, wie Bercken will (ebd.), auf Bonifazios Jugendlichkeit zu schieben. Die Malerei steht (abgesehen vom Engel) weit hinter der der übrigen frühen Bilder zurück.

47) z. B. bei Lazzaro Bastiani in der Madonna mit Heiligen und Stiftern in Murano und bei Benedetto Diana in der Madonna mit Heiligen und Stiftern im Palazzo Reale in Venedig. (Abb. bei Ludwig-Molmenti: Carpaccio bei p. 12 und p. 72).

48) R. Min. Vorwort.

49) Meraviglie vol. I, p. 284.

50) Zanetti: Della Pitt. Venez. p. 221.

51) Bonifazios Anwesenheit in Venedig wird zum erstenmal im Jahre 1528 durch eine Zeugenunterschrift beglaubigt. So steht es nicht fest, ob er 1505 mit seinen Eltern dorthin übersiedelte, wenn auch die Wahrscheinlichkeit dafür spricht (Jhb. Bln. XXII p. 69).

52) Vite, vol. VII, p. 531.

53) Venedig, Akademie Nr. 309. Phot. Alinari 13324. Holz 1,90×1,55 m. Auch Sansovino (Venezia Edit. Martinioni p. 163), Boschini (R.Min. Cannareggio p.46) und Ridolfi (Merav. vol. I, p. 287) erwähnen dieses Bild. Venturi spricht es als einziger dem Antonio Palma zu. Er scheint die enge Zusammengehörigkeit dieses Gemäldes mit Bonifazios übrigen Werken übersehen zu haben (vol. IX; 3 p. 1056).

54) Evangelium Johannis Kap. XIV.

55) Datiert 1504. Abb. bei Rudolf Burckhardt p. 48. Für die Beliebtheit dieses Bildes spricht die spätere Schulwiederholung in S. Niccolo in Treviso, die wohl einem Nachahmer des Cima zuzuschreiben ist (Abb. in L'Arte I, p. 147).

56) Jetzt in der Akademie in Venedig. Abb. bei Spahn, Palma Vecchio Tafel LV. Zum Inventar Palmas s. Ludwig, Jhb. Bln. XXIV, Beiheft p. 75 ff.

57) In der Reproduktion erscheinen die Lichter zu scharf und die Figuren zu plastisch. Das ungebrochene Goldgelb erinnert besonders an das Wams des Anklägers in Giorgiones Adultera in Glasgow. Dort finden sich ähnlich scharfe Falten, weit ausgebreitete Lichtflächen und fein nuancierte Übergänge (Abb. bei Justi: Giorgione vol. I, Taf. 33). Der auf dem Glasgower Bild neben Christus von hinten zuschauende Pharisäer mit seinem von oben beleuchteten kahlen Kopf kehrt bei Bonifazio rechts neben Christus wieder. Also auch von der Kunst Giorgiones ist Bonifazio berührt worden.

58) Phot. Hanfstaengl 115. Holz 0,73×1,14 m. Das Bild ist leider stark beschädigt.

59) Mü.-Dr., p. 56, 318. CC beließen es zwar noch dem Palma, nannten es jedoch schon „ein Muster des Stils, den Bonifazio und Schiavone im zweiten Teil des Jahrhunderts liebten". (Hist. of North Ital. Paint., vol. III, p. 367.)

60) Venturi ist ein Versehen unterlaufen. Vol. IX; 3, p. 1059 Anm. 1 schreibt er das Bild dem Antonio Palma zu, auf p. 436 desselben Bandes dem Palma Vecchio, wobei er übersah, daß das Londoner Bild Nr. 1202 mit dem aus der Sammlung Andreossi in Mailand identisch ist.

61) Spahn, Palma Vecchio.
62) Abb. bei Spahn, Taf. XLVI.
63) Abb. ebd. Taf. LII.
64) Hetzer, Das deutsche Element, II. Teil, Kapitel Raffael und Tizian.
65) z. B. in Vicenza.
66) Bercken, Oberit. Mal. p. 39.
67) Für die Beliebtheit des Londoner Bildes spricht die alte Kopie in der Akademie in Venedig Nr. 274. Z. Z. im Depot. Holz 0,78×1,18 m. Phot. Anderson 11784, sie steht dem Original auch koloristisch weit nach. Eine andere Teilkopie der Mad. mit dem Kinde und dem Johannesknaben wurde am 22. XI. 1899 aus der Samml. Cenolini in Mailand versteigert. (0,74×0,63 m). Phot. bei Sir Rob. Witt, London.
68) Aus der Slg. I. P. Richter, London. * Lwd. 0,72×1,00 m. Die Photographie verdanke ich der Freundlichkeit Mr. Carters, des Direktors des Gardner Museums. — A. Venturi schreibt auch dieses Bild dem Antonio Palma zu (vol. IX, 3 p. 1059, Anm. 1). Ich kann mich seiner Meinung nicht anschließen.
69) Am Ende ist es sogar unvollendet oder stark beschädigt? S. die Hände der Madonna, die rechte Hand der weiblichen Heiligen, die Landschaft rechts.
70) Wie mir Herr Geheimrat Adolph Goldschmidt, Berlin, liebenswürdigerweise mitteilte.
71) Von Holz auf Lwd. übertragen. 0,96×0,86 m.* Die Photographie verdanke ich Herrn Prof. James Schmidt aus der Eremitage durch Vermittlung von Herrn Prof. Rodenwaldt (Berlin). Dieses Bild wurde zuerst von Waagen (Gemäldegalerie der Eremitage, 1864, p. 65) dem Bonifazio zugeschrieben. Eine Kopie des Bildes befindet sich im Magazin des Palazzo Pitti in Florenz.
72) Abb. bei Spahn Taf. LII.
73) Spahn, Tafel V. Die Art, das Kopftuch um eine Haarsträhne zu wickeln, ist sonst in palmesken Bildern ungebräuchlich, erscheint aber im Correggiokreis, z. B. in der Madonna des Mailänder Castello (Abb. bei Bercken, Oberit. Mal. p. 251).
74) Phot. Alinari 31845. Lwd. 1,16×1,52 m. Früher Giorgione benannt. Morelli (Mü.—Dr. p. 277, 318), Berenson (Venetian Paint. Index), Hadeln (Th.-B. IV) und andere nehmen das Bild für Bonifazio in Anspruch. C C wollen es dagegen einem Künstler zweiten Ranges, Calderara, zusprechen (Hist. of Paint., vol. III, p. 44), während Mündler an Romanino denkt. (Beiträge p. 69.)
75) Jakob Burckhardt, Beiträge p. 306.
76) Bei Bellini und seiner Schule ebenso wie in Palmas Bildern findet sich der Feigenbaum häufig.
77) Ähnliche Gebilde oft bei Palma, z. B. in der späten Dresdner Conversazione (Abb. Spahn, Taf. LII) der überschnittene Kopf des Lammes.
78) C C Tizian, vol. I, p. 354.
79) Bercken, Venez. Farbengebung, p. 215.
80) Zu einer Kopie im Museum in Padua, deren Original in die Zeit des Ambrosianabildes gehört haben wird, s. p. 106.
81) Stephan von Poglayen-Neuwall, „Ein wiederaufgetauchtes Frühwerk Tizians?", Cicerone 1927, p. 591. Die Photographie verdanke ich der Galerie St. Lukas in Wien. Holz 0,64×0,50 m.
82) Abb. z. B. bei Spahn, Taf. XI, bei Venturi vol. VII, 4 an verschiedenen Stellen.
83) z. B. im Londoner Bild, Schneiderbild, Louvre- und Pitticonversazione. (Abb. 2, 1, 3, 15.)
84) Venturi, vol. VII, 4, Abb. p. 41, 99.
85) Salomonsurteil (p. 19), Schneiderbild (p. 17).
86) (1) Phot. Alinari 23048. — Holz 1,55×2,05 m.
87) Die etwas gesuchte Beinstellung des heiligen Antonius ist identisch mit der des Christus im Stich des Marc Anton B. 23 (Christus im Hause des Simon). Abb. bei Delaborde p. 101.
88) Eine Teilkopie im Museum in Marseille, Nr. 737. Holz 0,98×1,22 m. Dr. Salomon Reinach,

Paris, machte mich freundlichst darauf aufmerksam, die Photographie des Marseiller Bildes befindet sich in seinem Besitz. Die Kopie gibt die im Pariser Bild durch Restauration entstellten Gesichter der Magdalena und des kleinen Johannes besser wieder. Weiteres s. Teil II p. 90. Über die Kopie einer „Ruhe auf der Flucht", deren Original aus der Zeit des Louvrebildes stammen mag, s. p. 101. (Florenz, Pitti.)

89) Phot. Bruckmann. Lwd. 0,77×0,61 m. Im neuesten Katalog der Wiener Galerie (1928) auch 1535 datiert.

90) Die kürzlich erfolgte Befreiung des Bildes von den Übermalungen habe ich noch nicht studieren können. Die starren Konturen sind wohl auf die Übermalung zu schieben. Der unvermittelt harte Abschluß am rechten und unteren Bildrand lassen vermuten, daß das Bild wie die meisten Gemälde der Wiener Galerie beschnitten wurde.

91) Abb. Klass. d. Kunst, Tizian.

92) Abb. bei Spahn, Tafel XXI, XIII, IX.

93) Für die Beliebtheit der Salome aus der Galerie Doria sprechen die Wiederholung (ehem. in der Slg. Benson, London), und das Bild des Sebastiano in der National Gallery in London. (Abb. Klass. d. Kunst: Tizian und Venturi IX, 3 p. 81.)

94) Über das Ohr in Bonifazios Bildern s. Morelli, Mü.-Dr., p. 26. Borgh.-Doria p. 99 und an verschiedenen anderen Stellen.

95) R. Min. S. Polo p. 18, ergänzt durch die Notizen des Restaurators Pietro Edwards. Über diesen s. Ludwig im Jhb. Bln. XXIII, p. 37, 57.

96) Die Notizen von 1529 und 1536 waren Ludwig noch nicht bekannt. Sie wurden veröffentlicht von G. della Santa im Nuovo Archivio Veneto, nuova seria, vol. VI, p. 11, 16.

97) Ludwig, Jhb. Bln. XXII, p. 71. Die Zusammenstellung der Dekorationen im Kassenzimmer des Rats der 10 bei Ludwig, Jhb. Bln. XXII, 1901, p. 181.

98) Nr. 281. Phot. Alinari 13322. Lwd. 1,95×3,35 m. Ludwig datiert das Bild irrtümlich auf 1545 aus Unkenntnis der früheren Dokumente. (S. Anm. 96.) (Jhb. Bln. XXIII, p. 54, 56.) Es wurde am 31. I. 1537 unserer Zeitrechnung mit 10 Dukaten bezahlt. Nach venezianischer Zeitrechnung, nach welcher das Jahr am 1. März begann, zählte der 31. I. noch zum Jahr 1536.

99) So auch Hadeln (Th.-B. IV).

100) Mailand, Brera, Abb. Spahn Taf. XLIV.

101) B. 85.

102) B. 87.

103) B. 86, B. 88.

104) p. 20. Vgl. Hetzer (Das deutsche Element p. 45): „seit dem 16. Jhd. werden auch bei namhaften, selbst großen Meistern Entlehnungen aus der gleichzeitigen und jüngstvergangenen Kunst häufig."

105) Abb. bei Venturi vol. IX, 1 p. 137.

106) Die Reproduktion bringt rechts diese eigenartig scharfe Beleuchtung gut zum Ausdruck, links kommen die Schatten im weißen Mantel des Königs nicht genug heraus.

107) Eine Verstärkung des Orange durch Restauration, die Bercken sieht (Venez. Farbengeb. p. 151), konnte ich nicht erkennen. Man findet diesen kräftigen palmesken Ton öfter beim frühen Bonifazio. Er paßt hier auch gut als Gegenton zu dem Hellblau. Edwards betont in seinen handschriftlich erhaltenen Notizen den guten Zustand dieses Bildes. (Archivio del Seminario Patriarcale Venedig, Mess. 787. 7, 1780.)

108) Florenz, Palazzo Pitti. Phot. Alinari 167. Holz 1,17×1,43 m. Das Bild wird von Boschini (R. Min. Canareggio p. 33) im Kloster der Kirche Madonna dell' Orto erwähnt. — Durch Übermalung entstellt sind der im Baum aufgehängte Vorhang über der Madonna und die Landschaft rechts, in welche der Vorhang hart einschneidet. Sie sticht stark von der besser erhaltenen auf der linken Bildseite ab mit ihren kleinlich gedrängt und hart gezeichneten

Einzelheiten und den scharfen Konturen der Berge. Völlig zerstört ist auch der Unterkörper des knienden Stifters. Wahrscheinlich stellte das kronenartige Gebilde neben ihm einstmals seine Kappe dar, um die herum man später ein goldenes Gerüst gemalt hat. Die Konturen des Baretts werden jetzt überall unter dem Rand der goldenen Verzierung sichtbar. Die Landschaft ganz rechts hinter Elisabeth scheint mir gleichfalls späteren Datums zu sein.

109) Abb. bei Spahn, Taf. II, XLIII.

110) Jhb. Bln. XXIII, p. 46, 47.

111) Ehem. Wien, Khist. Museum Nr. 200. Phot. Alinari 36443. Ehem. Wien, Khist. Museum Nr. 155. Phot. Alinari 36442. Venedig, Akademie Nr. 280. Phot. Alinari 13325. Maße aller drei auf Leinwand gemalter Bilder: 2,21×1,38 m. Alle drei Bilder befinden sich jetzt in den venezianischen Magazinen, die beiden Bilder aus Wien wurden nach dem Kriege dort mit dem dritten Bild vereinigt. Rekonstruktion der Wand aus dem Monte di sussidio bei Ludwig, Jhb. Bln. XXIII, 1902, p. 36.

112) Alle drei Bilder waren rundbogig abgeschlossen.

113) Man vgl. die Heiligen des Quartaro im Museum von Palermo (Abb. bei Escher p. 214), die auch auf Mosaikvorbilder zurückgeführt werden (ebd.).

114) Warum Venturi gerade dieses allein dem Antonio Palma zuschreibt, ist mir nicht verständlich. (Vol. IX, 3 p. 1060, Anm. 1).

115) Abb. bei Bercken, Oberit. Mal. p. 164. Es ist ihm vielleicht durch einen Stich bekannt geworden (vgl. Delaborde p. 7.) Oder sollte der Franciaeinfluß durch Lotto vermittelt sein? C C sprechen von einem Einfluß des Francia auf diesen. (Hist. of North Ital. Paint, vol. III, p. 400.)

116) Interessant ist der Vergleich mit dem berühmten Sebastian des Sodoma in den Uffizien (Abb. bei Venturi IX, 2 p. 797), der 1525 begonnen wurde. Er verdeutlicht den Unterschied in der Körperauffassung des römischen und des venezianischen Meisters. Der Ausdruck des Heiligen bei Bonifazio — mit seinen tief in beschatteten Höhlen liegenden Augen — könnte vielleicht von dem Sienesen angeregt sein.

117) Abb. bei Justi, Giorgione I, Taf. 20.

118) Helligkeiten und Dunkelheiten kontrastieren in den Originalen nicht so stark, wie nach den Photographien anzunehmen ist. Am besten gibt Abb. 12 den Gesamteindruck wieder.

119) Die rötlich braunen Schatten sind etwas restauriert, wie mir Herr Dr. van der Bercken, München, mitteilte.

120) Bercken, Oberit. Mal. p. 26.

121) Mailand, Brera Nr. 138. Phot. Alinari 31700. Lwd. 1,48×4,15 m. In Riccis Katalog von 1908 als Werkstattbild bezeichnet. Ich sehe keinen Grund ein, an der Eigenhändigkeit dieses ausgezeichneten Werkes zu zweifeln. So auch Ludwig (Jhb. Bln. XXIII, p. 44, 55) und Hadeln (Ridolfi, vol. I, p. 286, Anm. 10). Das Bild wird in den Notizen des Pietro Edwards als in sehr schlechtem Zustand befindlich geschildert. (Venedig, Seminario patriarcale Mess. 787,7, 1780).

122) Wölfflin, Klassische Kunst, p. 27, Anm. 1.

123) Gronau, Tizian, p. 164.

124) Bercken, Oberit. Mal., p. 26. — Auch Tizian will in seinem Emmausbild (Paris, Louvre) aus den 40er Jahren, trotzdem bei ihm die Szene reifer erfaßt ist, das Hündchen unter dem Tisch und den Speisenträger nicht missen.

125) Bercken, Venez. Farbengebung, p. 120.

126) Im zwölfjährigen Christus (B. 91) erscheint bei Dürer eine ähnliche Stufe mit Säule wie hier.

127) B. 79.

128) B. 80.

129) B. 20, B. 30.

130) B. 23. Abb. bei Delaborde, p. 101. S. Anm. 87.

131) Bercken: Venez. Farbengebung, p. 186.

132) Das Bild des Jacopo Bassano im Museum von Bassano mit der Darstellung der 3 Jünglinge vor Nebukadnezar ist von Bonifazios Emmausbild abhängig. Leider kam mir das neuerschienene Buch von Wart Arslan: i Bassano (Bologna 1931) erst kurz vor der Drucklegung meiner Arbeit in die Hände, so daß ich es nur flüchtig durchsehen konnte. Die Datierung des Bildes mit den 3 Jünglingen auf 1534–36, mit der sich Arslan, Venturi, Zottmann u. a. anschließt, erscheint mir zu früh. Wenn auch das Bild das Wappen der Navagier trägt und wahrscheinlich zur Erinnerung an die Herrschaft des Luca Navagier, (der von Oktober 1534 bis Februar 1536 Podestà war), für den Palazzo Pubblico gestiftet wurde, so ist damit nicht gesagt, daß es in den Jahren seiner Herrschaft gemalt worden ist. Arslan empfindet selbst den Widerspruch dieser Datierung (p. 46 ff.) mit Jacopo Bassanos Aufenthalt in Venedig während dieser Jahre. Er will den Bonifazio-Einfluß in diesen Bildern auf (nicht erwiesene) vor 1534 liegende Beziehungen Bassanos zu Bonifazio zurückführen. Meiner Ansicht nach kann man die Bilder für den Palazzo Pubblico aus stilistischen Gründen erst in die Mitte der 40 er Jahre datieren; allein die Proportionen der Figuren widersprechen einer früheren Einordnung, außerdem sind verschiedene Elemente aus Bonifazios späten Bildern übernommen. Wir sahen ja, daß auch auf Bonifazios Bildern die Wappen und Daten der Amtszeit der Magistratspersonen (s. p. 21) und nicht der Entstehungszeit der Bilder galten. Warum soll nicht auch Bassano die Bilder nachträglich gemalt haben? Es erscheint mir unmöglich, Bonifazios Emmausbild früher als 1537 zu datieren, zumal uns die Anbetung der Könige (Abb. 14) ja für 1536 beglaubigt ist (s. p. 38). Offenbar ist Bassano aber der Nehmende. Meiner Meinung nach müßte man mit der Datierung der Frühbilder des Jacopo Bassano, wenn man sie im Zusammenhang mit der venezianischen Malerei vom Ende der 30 er Jahre betrachtet, etwas weiter hinaufgehen.

133) Venedig Akademie Nr. 291. Phot. Alinari 13316. Lwd. 2,00×4,20 m. Das Bild ist nicht in so gutem Zustand wie manche anderen Werke des Meisters, die Seiten sind stark nachgedunkelt. Die Kraquelüren sind auch in der Reproduktion sichtbar.

134) Carta del Navegar, p. 311; in Übersetzung:

Da ist der reiche Prasser von Bonifazio
Mit der Gattin und der Geliebten zur Seite,
Reich an Macht, voller Sünden,
Und satt wie er ist glaubt er dem Lazarus nicht den Hunger.

135) In der Guida des Lorenzetti (1929, p. 644) wird die Bezeichnung „der reiche Prasser" als unzutreffend abgelehnt. — Um das Bild sind eine Reihe von Legenden gewoben worden; Zahn hat auf die Porträtähnlichkeit des reichen Mannes mit Heinrich VIII. von England hingewiesen (in Burckhardts Cicerone, 2. Aufl. 1869, vol. III, p. 993), Sernagiotto schildert ausführlich (p. 17), daß man dies Bild dem geflüchteten Kardinal Pole zu Ehren gemalt habe, um den englischen König, dessen Züge der Prasser trage, zu brandmarken. Das Holbeinsche Porträt Heinrichs VIII. (Rom, Gall. Corsini, Abb. Klassiker der Kunst, Holbein) zeigt aber keine Ähnlichkeit. Es lag dem 16. Jahrhundert sicherlich auch fern, derartige politische Tendenzen im Bilde zu verfolgen. Die ganze Anekdote mag auf Taines Worten basieren, der den Prasser beschreibt: sanguine et sombre comme un Henri VIII. (Voyage en Italie, édit. 1881, vol. II, p. 356).

136) Die Bestimmung der Musikinstrumente verdanke ich Herrn Prof. Sachs, Berlin.

137) Sansovino, Venezia (1581), p. 138.

138) Der Ansicht Boschinis, daß eine der Damen die Gattin des Reichen darstelle, kann ich mich nicht anschließen. Beide Frauen unterscheiden sich in keiner Weise voneinander.

139) „Als ob sie gleichsam der vergangenen Tage ihrer Unschuld mit wehmütiger Reue gedenkt." (Morelli: Mü.-Dr., p. 324).
140) Man könnte dieses Haus vielleicht auch als die Hölle deuten, in der der Reiche dereinst seine Sünden wird büßen müssen. Keine der mir bekannten Beschreibungen geht auf diesen Punkt ein. Auf dem Bilde gleichen Gegenstandes des Barent Fabritius im Amsterdamer Rijksmuseum, das vielleicht von Bonifazios Bild angeregt ist, findet sich ebenfalls die Hölle rechts im Hintergrund.
141) S. p. 71.
142) Nr. 3106. Phot. der Nat. Gallery. Holz 0,47×0,85 m. Inschrift auf der Rückseite bevor die Tafel beschnitten wurde: „Di mano di Bonifatio." Vielleicht ist dies die Originalwiederholung, die Sernagiotto (Discorso p. 17) im Besitz des Natale Schiavone in Venedig gesehen haben will. Er behauptet, Bonifazio habe den Gegenstand dreimal gemalt. Vielleicht handelt es sich bei der dritten Fassung um eine Skizze, die der Londoner noch voraufging.
143) In der Studie ist auch hinter dem Bettler eine Hundegestalt angedeutet. Im Original erscheint an dieser Stelle nur die Schnauze eines zweiten Hundes.
144) Diese Beobachtung verdanke ich neben vielen anderen Herrn Prof. Hetzer (Leipzig).
145) Vgl. Bercken, Oberit. Mal., p. 39.
146) Hetzer, Studien, p. 208.
147) Dieses Prinzip findet sich auch oft bei Carpaccio.
148) Das Gleichnis wurde zwar schon im Holzschnitt illustriert (z. B. in der Biblia vulgar historiata, Venedig 1493), scheint aber in der Malerei selten dargestellt worden zu sein. Künstle (Ikonographie der christl. Kunst, vol. I, p. 399) weist neben der mittelalterlichen Darstellung in Burgfelden nur auf einen Wollteppich in Basel und die Fassadenmalerei in Eggenburg. An Bonifazios Bild scheint sich Virgil Solis in seinem Holzschnitt: Biblische Figuren des Alten und des Neuen Testaments .... (Frankfurt/M. 1560, p. III verso) angelehnt zu haben. Diesen Hinweis verdanke ich Fräulein Dr. Lotte Loose, Berlin.
149) p. 41.
150) Abb. bei Ludwig-Molmenti p. 250.
151) Dürer, B. 131.
152) Die farbige Reproduktion in Berckens Oberit. Mal., Tafel I gibt nicht den richtigen Eindruck, da sie ein goldenes Licht vortäuscht, wie es im Salomonsurteil z. B. herrscht. Im Original sind Boden und Hintergrund weniger intensiv als in der Reproduktion gefärbt, Braun und Goldbraun gemäßigter. Die hellsten Lichter liegen vergoldend auf den Haaren, die trotzdem fahler als in der Abbildung wirken.
153) Im Bilde der Venezianischen Akademie: Übergabe des Ringes durch den Fischer.
154) Bercken, Venez. Farbengebung, p. 35.
155) Über das Weiß s. Bercken, Venez. Farbengebung, p. 94.
156) Ebd. p. 57.
157) Ebd. p. 42.
158) Ebd. p. 76.
159) Ebd.
160) Floerke: die Moden der italienischen Renaissance. München 1917, p. 37.
161) Ähnlich Bercken: „Vielleicht ist der Epulone noch in den dreißiger Jahren entstanden." (Oberit. Mal. p. 207).
162) Museum of fine arts no. 7. Phot. des Museums. Lwd. 0,90×0,775 m.
163) Rassegna d'Arte vol. IV, 1904, p. 46, wo das Bild zuerst publiziert wurde.
164) Abb. bei Berenson, Lotto, p. 238. Dort auf 1530 datiert.
165) Kaiser-Friedrich-Museum, Slg. Simon, S. 10, S. 11. Lwd. auf Holz. 0,17×0,47 m. Phot. Bard.
166) Ebenfalls Lwd. auf Holz, die Maße sind dieselben wie in Berlin. Phot. Taramelli, Bergamo,

hier zum erstenmal veröffentlicht. Der Familie Frizzoni bin ich für die Photographie, die eigens für mich angefertigt wurde und für vielfach erwiesene Freundlichkeit zu großem Dank verpflichtet. Die Reproduktion ist weniger scharf als die der Berliner Bilder.

167) Venet. Paint., Index.

168) Vgl. Bercken (Oberit. Mal., p. 28): „man schwärmte in Oberitalien nicht für Literatur in der Malerei . . . . ."

169) Bekannt ist die Stelle aus Vasaris Brief an Varchi vom 12. II. 1547, (Karl Frey, der liter. Nachlaß Vasaris, 1923, I, p. 185): daß „perspektivische Ansichten von Bauten, Landschaften, Gebirgen und Flüssen ein solches Vergnügen hervorbringen, daß in keinem Hause eines Schuhflickers deutsche Landschaften fehlen".

170) Marc Anton Michiel (Anonimo Morelliano): Notizie d'opere di disegno.

171) Bei Mrs. Mackall in London aus dem Besitz ihres Vaters, des bekannten Malers Burne Jones. Herr Prof. Borenius, London, machte mich freundlicherweise auf die jetzigen Besitzer aufmerksam. Ich möchte ihm an dieser Stelle noch einmal für die vielerlei Hilfeleistungen beim Besuch englischer Sammlungen danken.

172) New Gall. Exposition, 1894 (Nr. 94 des Katalogs) als Giorgione. Holz 0,39×0,31 m. Die Photographie fand ich im Besitz des Herrn Dr. Salomon Reinach in Paris, der sie mir liebenswürdigerweise zur Herstellung einer Reproduktion lieh. — Das Bild war stark übermalt und wurde zur Zeit des Burne Jones vom Restaurator der Nat. Gallery gereinigt. (Frdl. Mitteilung der Besitzer.)

173) Mündliche Mitteilung.

174) 1921 „Venezianische Schule" genannt. Z. Z. nach auswärts verliehen. Lwd. 1,16×0,65 m. Phot. der Nat. Gall.

175) London, Nat. Gall. Nr. 3109, 3110. Näheres s. p. 96.

176) Für die Beliebtheit solcher „historiette" spricht auch der Brief Aretins an Bonifazio vom Mai 1548, in welchem er diese Art Bilder über alles lobt. (Lettere vol. IV, p. 69).

177) Ehem. Wien, Khist. Mus. Nr. 170, 171. Lwd. 1,96×1,37. Das Mittelstück war in der Sekundärgalerie in Wien und ist beschnitten und an den Rändern neu zurechtgestutzt worden. Lwd. 1,66×1,32 m. Phot. Alinari 36459—36461. Eine in den Figuren des Engels und der Maria fast getreue Wiederholung von Bonifazios Bild wurde am 17./18. März 1927 bei Helbing in München als Nr. 375 (Francesco Vecellio zugeschrieben) versteigert. Abb. im Verst.-Kat. Taf. 9. Die Szenerie ist auf dem Münchner Bilde gänzlich verändert.

178) Ludwig, Jhb. Bln. XXIII, p. 48.

179) Früher in der Slg. Weber in Hamburg, jetzt in amerikanischem Privatbesitz. Phot. bei Spahn, Palma Vecchio, Tafel XII.

180) B. 2.

181) Hinweis von Ludwig, Jhb. Bln. XXIII, p. 48.

182) B. 15. Der Stich des Marc Anton scheint mir auch auf die Tizian zugeschriebene Verkündigung aus der Scuola di S. Rocco in Venedig nicht ohne Einfluß gewesen zu sein.

183) Die von R. Longhi dem Tizian zugeschriebene Verkündigung in Neapel, S. Domenico Maggiore (Arte 1925, p. 41) zeigt den Einfluß von Bonifazios Bild in der Haltung der Madonna und in der Säule auf hoher skulpierter Basis.

184) Hadeln, Jhb. Bln. 1914, p. 194.

185) B. 3. Abb. bei Delaborde. p. 73.

186) Die gemusterte Plattform im Vordergrund ist vielleicht moderne Zutat bei Zurechtstutzung des Bildes. Das Bild ist nach den handschriftlichen Notizen des Restaurators Pietro Edwards überhaupt stark restauriert.

187) Nr. 319. Lwd. 1,98×1,83 m. Phot. Alinari 13318.

188) p. 38.

189) Ludwig, Jhb. Bln. XXII, p. 71. In der Urkunde wird ausdrücklich betont, daß Bonifazio „già un anno e più" ... der Auftrag für 2 Bilder, deren Gegenstand ungenannt bleibt, erteilt worden ist. Er habe bisher erst 10 Dukaten dafür erhalten, die restlichen 10 sollen ihm jetzt ausgezahlt werden, da die Bilder vollendet sind.
190) p. 102.
191) Über das Thema s. Burckhardt, Beiträge p. 112.
192) B. 18. Abb. bei Delaborde p. 31. Hinweis auf Marc Anton auch im Galeriekatalog (1924) bei Nr. 319.
193) Zweite Serie der Teppiche, dreiteilige Komposition (Abb. Bollettino d'Arte 1928/29, p. 317, 319). Phot. Anderson 4349—4351. Das Motiv, daß die Krieger den Frauen mit der Hand ins Gesicht fassen, findet sich schon auf dem Bilde des Matteo di Giovanni in Siena, Chiesa dei Servi.
194) S. auch Bercken, Oberit. Mal., p. 208.
195) ebd.
196) Gang des Jakobus zur Richtstätte, Abb. Klass. d. Kunst, Mantegna.
197) Bercken, Oberit. Mal., p. 4.
198) Wölfflin, Klassische Kunst p. 147. Siehe auch Tietze-Konrad, Kgesch. Anzeigen 1913, p. 87.
199) Hadeln: Jhb. Bln. 1914, p. 195. Im Ton ähnelt das Bild dem Kindermord des Daniele da Volterra in den Uffizien in Florenz.
200) Dornenkrönung im Louvre, Auferstehung in Urbino. „Diagonalen spielen in der venezianischen Malerei des gesamten 16. Jahrhunderts eine große Rolle." (Hetzer, Das deutsche Element p. 140).
201) Auf die Verwandtschaft des Soldaten mit den ausgebreiteten Armen (im Mittelgrund des Kindermords) mit dem borghesischen Fechter machte mich Herr Dr. Gramberg (Berlin) aufmerksam.
202) Bercken, Venez. Farbengeb. p. 35.
203) Nr. 616. Lwd. 1,24×2,64. Phot. Alinari 771.
204) CC: „lebensvolle Komposition im Stile Bonifazios". (Ital. Mal., 1876, vol. VI, p. 345.). Wickhoff im Jhb. Wien XXIV, p. 98.
205) Notizie p. 84.
206) Abb. des Stiches und der Kopie nach dem verlorenen Original im Klass. d. Kunst: Tizian, p. 82, 83.
207) B. 10.
208) In der Slg. Grimani in Venedig befand sich auch der Karton zu Raffaels Teppich der Paulusbekehrung. (Michiel, Notizie, p. 104.)
209) In der Bonifazio-Werkstatt scheint die Paulusbekehrung Anklang gefunden zu haben. Aus Ludwigs Nachlaß bewahrt das deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz die Photographie einer solchen (Nr. 6083) aus der Schule Bonifazios. Angaben der Besitzer fehlen. Das Bild zeigt entfernte Verwandtschaft mit dem der Uffizien und enthält u. a. eine nach Raffaels Heliodor gebildete Gruppe. Der Stil erinnert an Antonio Palma. — S. auch die Paulusbekehrung des Schiavone in der Slg. Querini-Stampalia in Venedig. Reprodukt. im neuen Katalog dieser Slg., 1925.
210) Nr. 144. Lwd. 1,75×3,45 m. Phot. Alinari 14520.
211) Ridolfi, vol. I, p. 289.
212) Bercken, Oberit. Mal., p. 6. Vgl. Raffaels Mosesfindung in den Loggien.
213) Jakob Burckhardt: „Welcher Neid erfaßt die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben, das ihn umgab, aus diesen genießenden Menschen in ihren reichen Trachten eine so wonnevolle Nachmittagsszene zusammenstellen konnte. Die höchste Wirkung liegt analog den Charakteren Bellinis darin, daß man das Gemalte für möglich und noch vorhanden

hält.“ (Cicerone edit. 10, vol. III, p. 946.) Vgl. auch Sansovinos Beschreibungen der Ausflüge nach den Lagunen, wo man die Mahlzeiten im Freien einnahm. (Venezia [1581] p. 173.)

214) Die Gedrängtheit der Figuren ist in der Reproduktion, wo die ausgleichende Farbe fehlt, besonders störend.

215) B. 122 (1519). Abb. in Meister der Graphik, Bd. 13 (M. J. Friedländer) Taf. XXXXIX, Vgl. auch in Stich und Bild: die gliedernden Bäume, die reiche Landschaft, die Bergformen, die Jäger und das Wild auf der Wiese, die Zecher und den Baumstumpf an der Stelle, wo bei Bonifazio der Tisch steht.

216) u. a. bei Dürer, B. 94.

217) Jakob Burckhardt: „Bei den italienischen Kollektivporträten fehlt das große Gelage der Niederländer, brabantischer und holländischer Schule. Kaum, daß etwa bei einem Musikbilde ein Trunk auf dem Tische steht.“ (Beiträge, p. 260.)

218) Die linke Heilige aus der Wiener Conversazione. Abb. bei Spahn, Taf. XLVI.

219) Bercken, Venez. Farbengeb., p. 150, 222.

220) Die starke Betonung des Kostümlichen in diesem Bilde erinnert an Paris Bordone, ebenfalls der Typus des Mannes hinter der Dienerin mit dem Kinde.

221) Venet. Paint., Index.

222) Mauritshuis Nr. 344. Lwd. 0,531×0,413 m. Phot. des Museums.

223) s. p. 103.

224) Das unter dem Mantel hervorschauende Hemd scheint der freien und leichten Behandlung nach aus späterer Zeit zu stammen.

225) Nr. 615. Holz 0,21×0,54 m. Phot. Alinari 31619.

226) Wie Jakob Burckhardt meint, unter der Herrschaft einer starken, pathetischen Doktrin. (Beiträge p. 438.) — Vielleicht gehörte auch dieses Bildchen zu einer Serie.

227) Vgl. den Mohren in Dürers Anbetung der Könige des Marienlebens. B. 87.

228) Neutrales Grau also auch in den Spätwerken. Bercken bezeichnet es als charakteristisch für die Frühwerke. (Venez. Farbengeb., p. 167.)

229) Nr. 161. Holz 0,31×1,11 m. Phot. Alinari 12.

230) Sein erstes Testament machte er schon 1547, im Totenregister findet sich die Notiz: Sier Bonifacio depentor amalà longamente. (publiz. bei Ludwig, Jhb. Bln. XXII, p. 73.)

231) Aus technischen Gründen ist die Photographie dieses Bildes leider zu klein. Das über 1 m lange Bild ist längst nicht so miniaturhaft, wie es in der Abbildung erscheint.

232) Benutzung von Borstenpinseln. Bercken, Venez. Farbengeb., p. 220, Anm. 1.

233) Diese Farbe bei Schiavone beliebt.

234) In Serravalle.

235) Lwd. 0,96×1,13 m. Phot. Bourke, London. Kopien Slg. Exeter, London,* Lanckoronsky, Wien.*

236) Ohne Angabe des Autors und ohne Katalognummer ausgestellt. Holz 0,21×0,43 m. Phot. Calderisi, Rom. Hier zum erstenmal veröffentlicht.

237) In der Skizze wurde die antike Architektur über die ursprüngliche aus Häusern bestehende gemalt. Ähnliche Ruinen auf vielen Schulbildern Bonifazios.

238) Venedig, Akademie Nr. 287, jetzt im Depot. Lwd. 1,98×3,09 m. Phot. Alinari 13323. Die Reproduktion läßt zwar die Helligkeiten etwas zu stark erscheinen und daher die tonige Wirkung des Ganzen nicht ahnen, das Verschwommene, Weiche, malerisch Zerfließende der Umrisse aber gibt sie gut wieder.

239) Boschini: R. Min., S. Polo p. 20.

240) Auch der Katalog (1914) nimmt Werkstatthilfe an.

241) Bercken, Venez. Farbengeb., p. 72.

242) Abb. bei Spahn, Taf. XLIV.

243) Abb. bei Bercken, Oberit. Mal., p. 46.
244) Vgl. z. B. „Den Empfang der Gesandten" aus dem Ursulazyklus. Abb. bei Bercken, Oberit. Mal., p. 15. Auf der „Allegorie" der Brera, die neuerdings von O. Benesch dem Tintoretto zugeschrieben wurde, ist Bonifazios Christusknabe aus der späten Anbetung fast genau übernommen. (Belvedere 1929, p. 330.)
245) Im Besitz von Sir Archibald Campbell auf Garscube Estate. Lwd. 1,14×1,75 m. Phot. Adden, Glasgow. Hier zum erstenmal veröffentlicht.
246) Art treasures, vol. III, p. 293. Waagen sagt: „Compared with his (Palmas) earlier works of slight and loose treatment and of his very latest time."
247) Lwd. 1,50×2,72 m. Phot. Fiorentini, Venedig. Hier zum erstenmal veröffentlicht.
248) So finden sich z. B. in Giorgiones Madrider Altar verstreute Blätter zu Füßen der Madonna. Abb. bei Bercken, Oberit. Mal., p. 173.
249) Tobias wieder der Sohn aus der Familie des Stifters? S. p. 28.
250) Ernst Zimmermann z. B. (Die Landschaft in der venez. Malerei, 1893, p. 184.)
251) C C, Tizian, vol. I, p. 357. Wie großen Beifall gerade dieses Bild gefunden haben muß, beweisen die vielen Wiederholungen der seitlichen Heiligenpaare auf Werkstattbildern und die in Turin erhaltene Kopie. S. p. 110.
252) Jhb. Bln. XXIII, p. 63.
253) Die reiche Photographiensammlung von Sir Robert Witt in London war mir eine große Hilfe. Dem Besitzer möchte ich deshalb für die Genehmigung zur Benutzung noch einmal meinen Dank aussprechen. In den Fällen, wo eine Photographie nur in dieser Sammlung aufzutreiben war, steht die Bezeichnung „Witt" statt der Angabe des Photographen.
254) Den Hinweis auf dieses Bild verdanke ich nebst der Photographie Herrn Geheimrat Adolph Goldschmidt, Berlin.
255) Ehem. Wien, Khist. Mus. Nr. 210, jetzt in Venedig; s. p. 124.
256) Lille, Museum (s. Nr. 26) und in Venedig, Palazzo Reale (s. Nr. 132.)
257) La jeunesse du peintre el Greco II, pl. XXXI.
258) Abb. im International Studio, May 1928.
259) Wie mir Herr Konsul Dr. Paul Mersch, Paris, liebenswürdigerweise mitteilte.
260) Ital. Billeder i Danmark, p. 162.
261) Im Katalog der Sammlung, 1922. Auch bei Lebrun: Recueil de Gravures au trait ... 1809, vol. I, Nr. 31 wurde es als Palma gestochen.
262) Im Katalog des Museums. 1914.
263) Abb. bei Justi, vol. I, Taf. 33.
264) Aus der Slg. Somzée, Brüssel. Zuletzt versteigert bei Wertheim am 28. V. 1929, Nr. 118.
265) Fast genaue Kopie im Museum in Grenoble (s. Nr. 24). Ein Bild desselben Themas in Hampton Court (s. Nr. 39), ein anderes versteigert bei Christie am 14. XII. 1923 aus der Slg. Howorth u. a. m.
266) Die Photographie lieh mir freundlicherweise der Marchese Incisa della Rocchetta, Rom.
267) I. P. Richter: The Mond Collection, 1910, I, p. 195.
268) Abb. bei Lili Fröhlich-Bum, p. 215 und bei Boehn, p. 37.
269) Böhler erwarb das Bild aus der Auktion der Weberschen Slg. bei Lepke am 20. II. 1912.
270) Für die Überlassung einer Photographie bin ich Lady Leconfield zu Dank verpflichtet, das Bild ist reproduziert im Kat. der Slg. Leconfield, 1920, Nr. 209, p. 8.
271) Mü.-Dr. p. 323.
272) Bercken, Oberit. Mal., p. 244.
273) L' Arte II, 1899, p. 168.
274) Ridolfi, vol. I, p. 290 Anm. 1.
275) ebd.

VERZEICHNIS DER MEHRFACH ERWÄHNTEN LITERATUR

Aretino: Lettere, Edit. Paris 1608.

Arslan, Wart: I. Bassano. Bologna 1931.

van der Bercken, Erich: Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei. Parchim 1914.

van der Bercken, Erich und A. L. Mayer: Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien. Burgersches Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1927.

Berenson, Bernhard: Lorenzo Lotto. London 1895.

Berenson, Bernhard: The Venetian Painters of the Renaissance. 3. Edit. London 1905.

von Boehn, Max: Giorgione und Palma Vecchio. Künstlermonographien, Bielefeld, Leipzig 1908.

Bernasconi, Cesare: Studi sopra alcuni punti storici della pittura italiana. Verona 1859.

Boschini, Marco: La carta del Navegar pittoresco. Venezia 1660.

Boschini, Marco: Le Ricche Minere della Pittura di Venezia. 2. Ediz. Venezia 1674.

Burckhardt, Jakob: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.

Burckhardt, Jakob: Der Cicerone. 10. Edit., bearbeitet von W. v. Bode und C. v. Fabriczy. Leipzig 1909/10.

Burckhardt, Rudolph: Cima da Conegliano. Leipzig 1905.

Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausgabe von Max Jordan. Leipzig 1869.

Crowe und Cavalcaselle: History of Painting in North Italy. Edit. Borenius. London 1912.

Crowe und Cavalcaselle: Tizian. Deutsche Ausgabe von Max Jordan. Leipzig 1877.

Delaborde, Henri: Marc Antoine Raimondi. Paris 1888.

Dolce, Lodovico: Dialogo della pittura (l'Aretino), Ausgabe von R. Eitelberger und Edelberg in Quellenschriften zur Kunstgeschichte, vol. II. Wien 1871.

Escher, Konrad: Malerei der Renaissance in Mittel- und Unteritalien. Burgersches Handbuch der Kunstgeschichte. Wildpark-Potsdam.

Fiocco, Giuseppe: Catalogo delle opere ... restituiti. Venezia 1919.

Fröhlich-Bum, Lili: Andrea Meldolla, gen. Schiavone. Jahrbuch Wien XXXI, p. 137. — Nachtrag Jahrbuch Wien XXXIII, p. 36.

Gronau, Georg: Tizian. Berlin 1900.

Gronau, Georg: Die Künstlerfamilie der Bellini. Künstlermonographien. Bielefeld, Leipzig 1909.

Hadeln, Detlev Freiherr von: Bonifazio dei Pitati in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. vol. IV. Leipzig 1910. S. auch Ridolfi.

Hetzer, Theodor: Studien über Tizians Stil. Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, p. 202 ff.

Hetzer, Theodor: Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Berlin 1929.

Justi, Ludwig: Giorgione. Berlin 1926.

Klassiker der Kunst: Giovanni Bellini, herausgegeben von G. Gronau. 1930.
Corregio, „ „ G. Gronau. 1907.
Dürer, „ „ F. Winkler. 1928.
Holbein, „ „ F. Ganz. 1912.
Mantegna, „ „ F. Knapp. 1924.

Klassiker der Kunst: Michelangelo, herausgegeben von F. Knapp. 1912.
Raffael, „ „ G. Gronau. 1912.
Tizian, „ „ O. Fischel. 1926. 5. Auflage.
Krohn, Mario: Italienske Billeder i Danmark. Kobenhavn og Kristiania. 1910.
Künstle, Karl: Ikonographie der Heiligen. Freiburg 1926.
Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, vol. I. Freiburg 1928.
Lanzi, Luigi: Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belli arti fin presso al fine del XVIII. secolo. 5. ediz. Milano 1825.
Lorenzetti, Giulio: Venezia e il suo estuario. Venezia 1929.
Ludwig, Gustav: Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung. Jahrbuch Berlin XXII, p. 61 ff., 180 ff. — Jahrbuch Berlin XXIII, p. 36 ff.
Michiel, Marc Anton: Notizie d'opere di disegno. Edit. Frimmel, Wien 1888.
Ludwig-Molmenti: Vittore Carpaccio. Milano 1906.
Malvasia, Conte Carlo Cesare: Felsina Pittrice. Ediz. Bologna 1841.
Mayer, A. L. und v. d. Bercken, E.: Jacopo Tintoretto. München 1923.
Morelli, Giovanni (Lermolieff): Die Gallerien Borghese und Doria Panfili in Rom. 2. Ausgabe. Leipzig 1890.
Morelli, Giovanni (Lermolieff): Die Gallerien zu München und Dresden. 2. Ausgabe, Leipzig 1891.
Moschini, Giov. Ant.: Guida per la città di Venezia. Venezia 1815.
Mündler, Otto: Beiträge zu Burckhardts Cicerone. Leipzig 1874.
Ridolfi, Carlo: Le Meraviglie dell' Arte. Ausgabe Hadeln. Berlin 1914, 1924.
Sansovino, Francesco: Venetia città nobilissima et singolare. Venezia 1581.
Santa, G. della: Bonifazio dei Pitati. Nuovo Archivio Veneto. Nuov. Ser. vol. VI, p. 11.
Sernagiotto, Luigi: Discorso sopra il celebre pittore Bonifacio Veneziano. Venezia 1883.
Spahn, Annemarie: Palma Vecchio. Leipzig 1931.
Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architetti. Ediz. Milanesi, Firenze 1878—1885.
Venturi, Adolfo: Storia dell' arte italiana. Milano.
Waagen, Gust. Friedr.: Treasures of art in Great Britain. 3 vols. London 1854.
Waagen, Gust. Friedr.: Galleries and Cabinets of art in Great Britain. London 1857.
Willumsen, J.-F.: La jeunesse du peintre El Greco. Paris 1927.
Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst. 7. Auflage. München 1924.
Zanetti, Antonio Maria: Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Venezia 1771.
Zanotto, Francesco: Pinacoteca veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia. Venezia 1858.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN

Abb.	= Abbildung.
Borgh.-Doria	= Die Galerien Borghese und Doria-Panfili.
Burl. Mag.	= Burlington Magazine.
Burl. Fine Arts Club	= Burlington Fine Arts Club, London.
C C	= Crowe u. Cavalcasselle.
Gaz. d. b. a.	= Gazette des beaux arts.
Jhb. Bln.	= Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen.
Jhb. f. Kwsch.	= Jahrbuch für Kunstwissenschaft.
Jhb. Wien	= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses.
Lwd.	= Leinwand.
M. m. K.	= Madonna mit Kind.
Monatsh. f. Kwsch.	= Monatshefte für Kunstwissenschaft.
Mü.-Dr.	= Die Galerien von München und Dresden.
Repertorium	= Repertorium für Kunstwissenschaft.
R. Min.	= Le ricche Minere della Pittura.
Slg.	= Sammlung.
Th.-B. IV	= Thieme-Beckers Künstlerlexikon, vol. IV.
Verst.-Kat.	= Versteigerungskatalog.
Z. f. b. K.	= Zeitschrift für bildende Kunst.
*	= Original nicht gesehen.